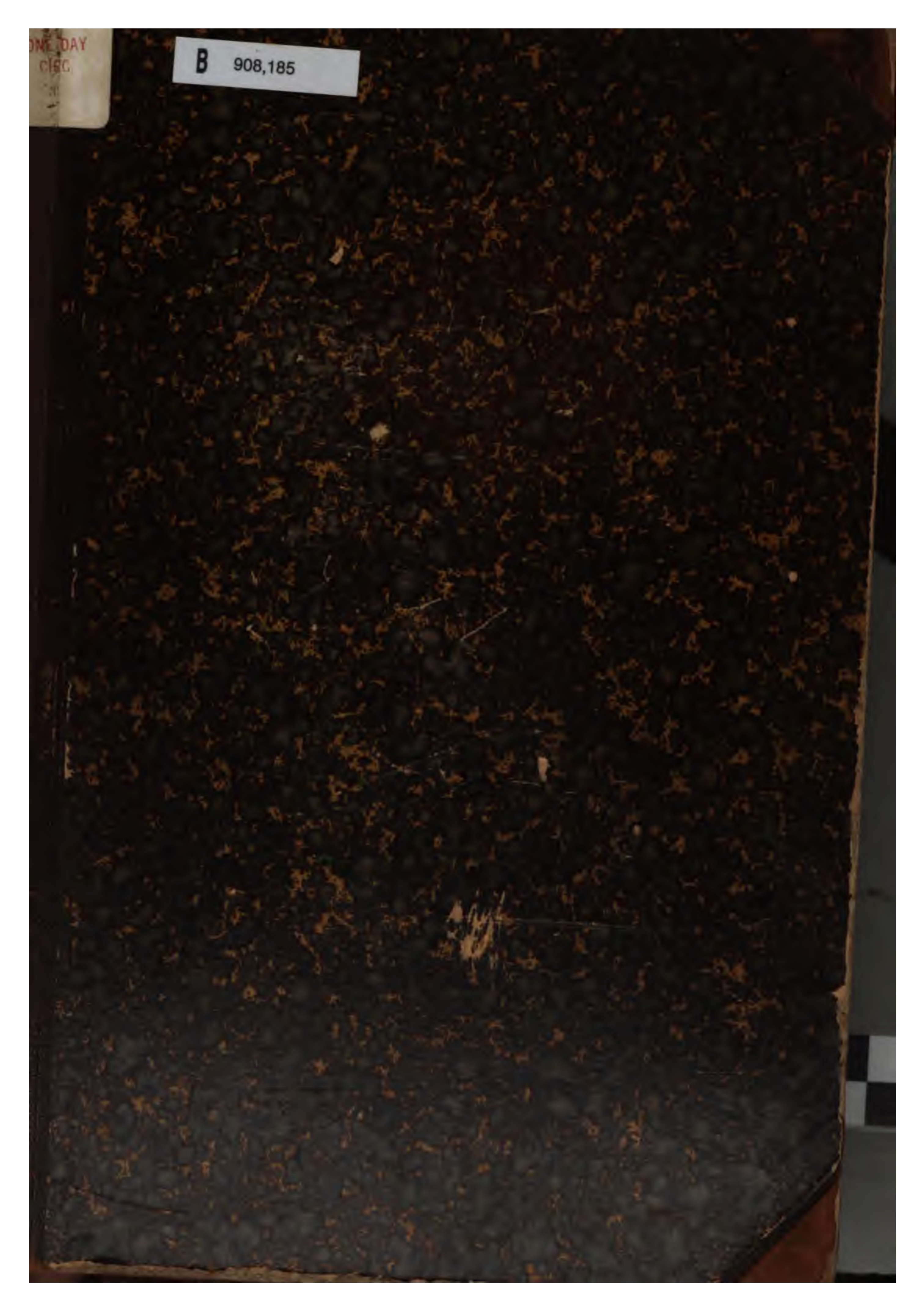
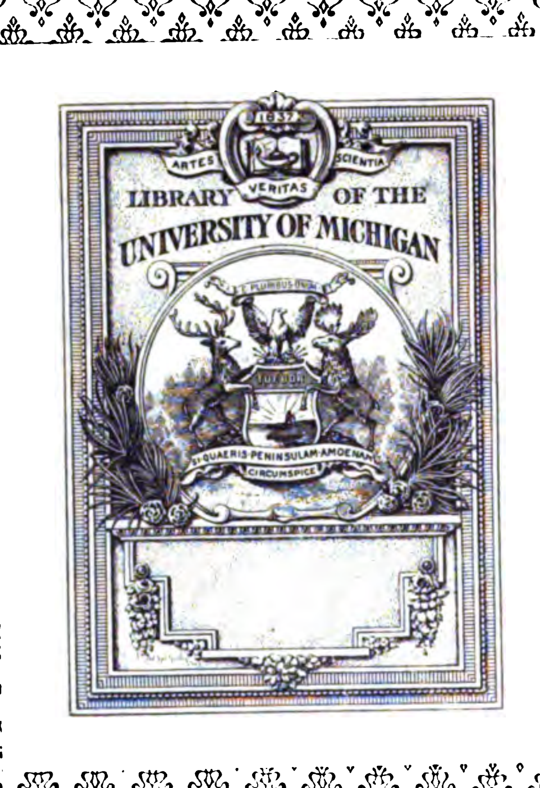
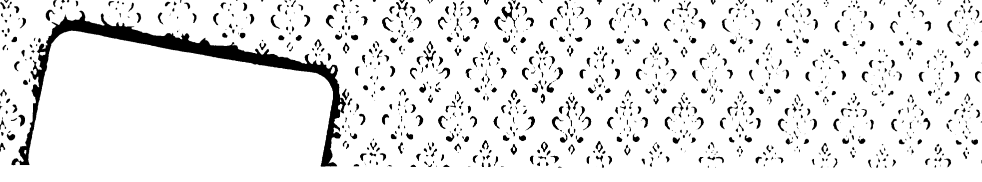
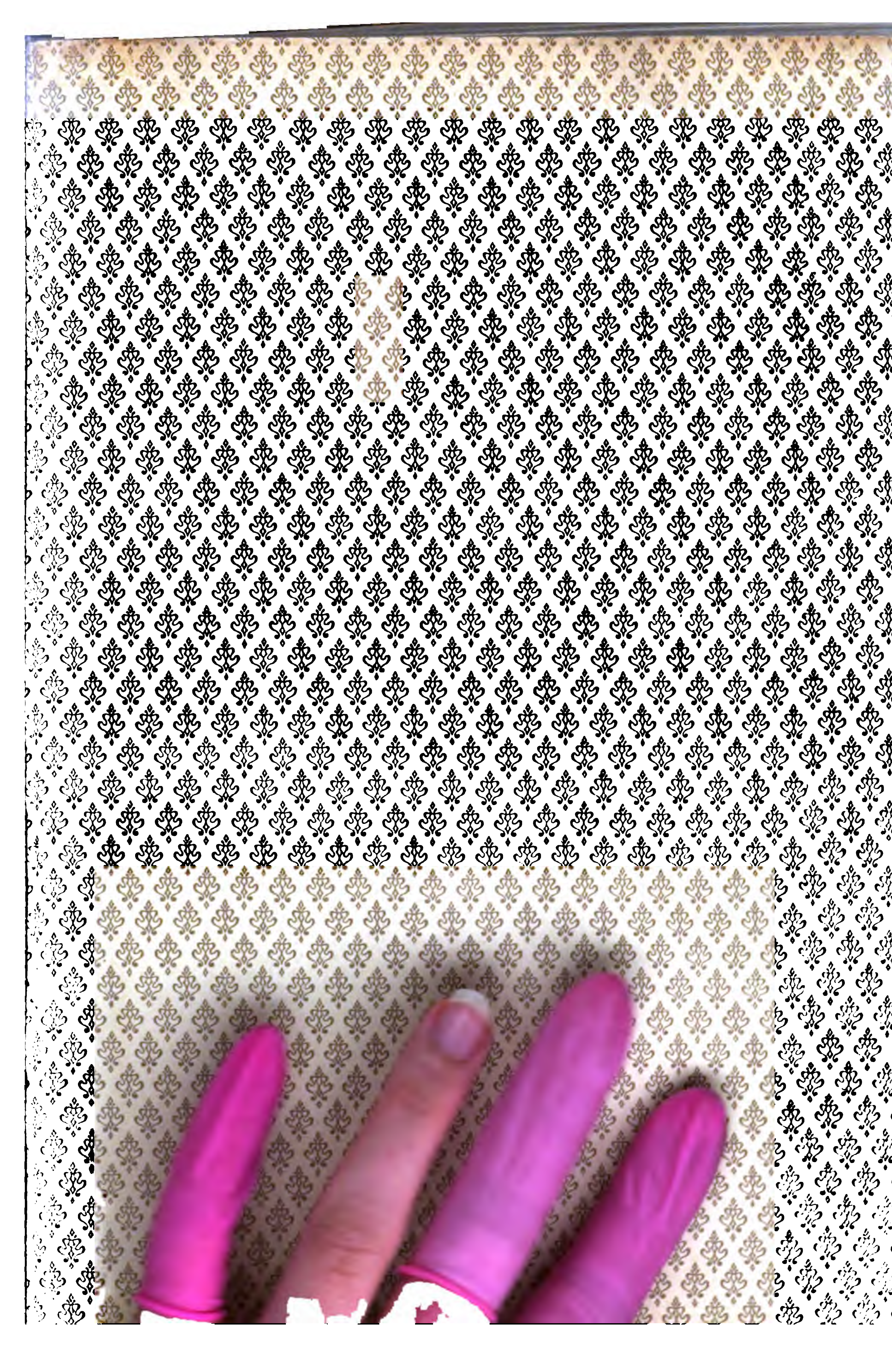

ONE DAY
CIRC.
B 908,185


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE







DEN ABONNENTEN DER „MUSIK“

DIE MUSIK

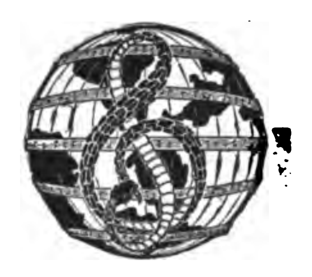
ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

ERSTER JAHRGANG

ERSTES QUARTAL



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG
1901

Transfer to Music 6-21 66

INHALT

Kritik (Oper)

Kritik (Konzert)

Reproduktionen im Text





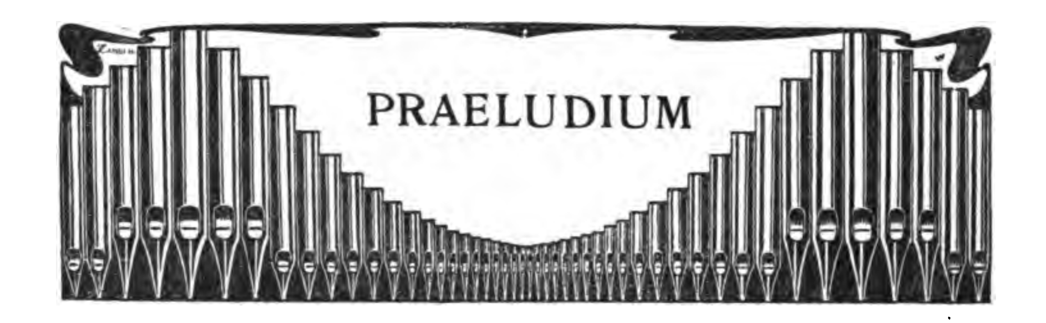
DIE MUSIK



ERSTES OKTOBERHEFT 1901

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig





O Freunde, nicht diese Töne, sondern lasst uns angenehmere anstimmen und freudenvollere!

Beethovens markiger Weckruf giebt unserer MUSIK das Praeludium. Sein befreiendes Wort bestimmt und erschöpft, was wir nicht sollen, **was wir müssen.**

Wenn wir wenige erweiternde und klärende Sätze an dieses Wort knüpfen, so geschieht das in Beherzigung einer Mahnung von Beethovens grösstem Schüler, der Mahnung „Deutlichkeit", die Wagner seinen Getreuen zurief, als sein stolzester Traum vor nunmehr fünfundzwanzig Jahren auf dem Bayreuther Hügel zur lebendigen That geworden war:

Unsere Zeitschrift entstand aus der deutlichen Erkenntnis, dass es der Kunst, der die Liebe von Hunderttausenden gehört, unserer Musik, an dem Organ gebricht, das sich den vornehmen Revueen der Literatur, der bildenden und angewandten Kunst würdig anzureihen vermag.

Und hat unsere Zeit nicht das Recht, haben die unzähligen Angehörigen und Freunde der Musik denn nicht die Pflicht, eine Zeitschrift zu verlangen, die ihre Kunst in allen Etappen ihrer Entwicklung überschaut und allen Formen ihrer Ausübung in

universaler Reichhaltigkeit dient? Eine Zeitschrift zugleich, die unabhängig und frei sei von Parteilichkeit und kritiklosem Personenkult, von scheuer Engherzigkeit und örtlicher Begrenzung?

Diese Aufgabe der Befreiung aus unzeitgemässen Zuständen, dieses ebenso reiche wie schwierige Erlöseramt hat sich DIE MUSIK gestellt.

Und darum, „o Freunde, nicht diese Töne," wie wir sie sonst gewohnt sind, „sondern lasst uns angenehmere anstimmen," als die, die wir schon zu lange hörten!

Den Ton hoffen wir getroffen zu haben, und es soll uns stolz machen, wenn der Pfad, den wir wandeln, zu dem Ziel führt, aus der MUSIK die Zeitschrift nach dem Herzen des Musikers und des Musikfreundes zu gestalten.

Helft uns, Freunde, auf diesem Pfad zu diesem Ziel. Und haben wirs gemeinsam gewonnen, dann lasst uns Töne anstimmen, noch „freudenvollere"!

Mit diesem Ruf, dieser Hoffnung, diesem Versprechen grüssen wir unsere Leser.

Der Herausgeber
und die Verleger





JOHANN SEBASTIAN BACH
und die
DEUTSCHE MUSIK DER GEGENWART

von Dr. Wilibald Nagel-Darmstadt

Oft schon ist auf die hervorragende Bedeutung Johann Sebastian Bachs für die Musik der Gegenwart hingewiesen worden; man hat den grossen Meister den Vater unserer Musik genannt, was unter gewissen Einschränkungen richtig ist. Allein die Beweisführungen derartiger Sätze sind, sofern sie überhaupt geschahen, doch nur in den engsten Kreisen der Fachgenossen erfolgt. Schon deshalb erscheint eine Behandlung unseres Themas angezeigt. Hinzu kommt noch, dass des grossen Alten Kunst, obwohl sie tiefe Verehrung geniesst und eifrige, wenn auch nicht allseitige und systematische Pflege erfährt, doch die Wertung, deren sie bedarf, um ganz zu ihrem Rechte zu kommen, bislang noch nicht völlig zu teil geworden ist.

Noch ist unsere Musik-Bildung nicht so weit vorgeschritten, dass die alte Streitfrage, ob Bach nicht ewa nur ein grosser, ein grössester Kontrapunktiker gewesen, zur Ruhe hätte kommen können; noch immer neigen zahlreiche Musikfreunde der unbedingten Bejahung dieser Frage zu, und noch immer muss der rechte Bach-Kenner auf die vielen Stücke des „Wohltemperierten Klavieres", der Suiten und Partiten, auf die Vokal-Schöpfungen, die chromatische Phantasie u. a. m. vergeblich hinweisen, auf Schöpfungen, die nicht der kombinierende Verstand ersonnen, die vielmehr tiefstem Fühlen entsprossen sind.

Die Schuld, dass dem so ist, liegt nicht etwa an unseren grossen und guten Chorvereinen oder an anderen einzelnen Faktoren; sie liegt an der Art des öffentlichen Musiktreibens überhaupt, an dem Rückgang der Hausmusik in rein künstlerischer Beziehung, der Virtuosen-Dressur, der mangelhaften musikalischen Erziehung der Zöglinge unserer Musikschulen, der geringen Einwirkung, welche der Musikwissenschaft auf künstlerische Fragen durch die blossen Praktiker gestattet wird, die Praktiker, deren Grundsatz das bedenkliche Wort ist: erlaubt ist, was gefällt. Jeder Kunstzweig hat schon schlimme, auf niedere Neigungen spekulierende Nebenerscheinungen ins Leben gerufen, ob aber die Hintertreppen-Literatur und die Schmutzbilder so vielerlei dauernden Schaden anrichten können wie schlechte, schlüpferige Musik, die Frage bin ich geneigt zu verneinen. Ein obscönes Bild wird (unter normalen Verhältnissen) keinerlei öffentliche

Verbreitung finden, nur zufällig in Kinderhände kommen; schlechte Musik ist, Gott sei's geklagt, mehr als man glaubt, salonfähig, sie ist — Mittel der Erziehung. Wie schlechte Musik die Aufnahmefähigkeit für echte, ernste Kunst zu vernichten vermag, das sieht man wohl am deutlichsten an dem Rückgange unseres Volksliedes, das schon aus so vielen Kreisen des deutschen Volkes verschwunden ist.

Auf die Heilmittel, die vielleicht dem Übel steuern könnten, einzugehen, ist hier nicht der Ort. Nur die eine Bemerkung sei angefügt, dass der übergrossen Mehrzahl der Lehrenden ein Gefühl für die ethische Machtseite der Musik völlig abgeht oder doch abzugehen scheint. Nur die Musikschule, keine andere der Welt, nimmt Rücksicht auf „Wünsche" der Eltern! Wer das nicht glaubt, der sehe sich die Programme der Prüfungs-Aufführungen solcher Schulen an! Keinem vernünftigen Menschen wird es einfallen, zu wünschen, die Musikpflege solle einseitiger sein, den Komponisten oder die Richtung bevorzugen; nein, man soll nur über der technischen Schulung, die rechter Weise doch nur Mittel zum Zweck sein darf, nicht die allgemein musikalische Ausbildung vergessen! Kommen wir einmal dahin, — denn jetzt erfüllen nur wenige Anstalten diese Aufgabe der Schule — dann wird auch dem alten Thomas-Kantor ein breiterer Raum im Lehrplane angewiesen werden.

Bach als Erzieher: davon ist heute mit Rücksicht auf die reproduzierenden Musiker noch verschwindend wenig die Rede. Anders steht es mit der produktiven Musik, und das sollte immerhin zu denken geben.

Ich muss den Begriff: Musik der Gegenwart — wie ich ihn verstanden wissen möchte, kurz erläutern: ich meine mit ihm die Musik, welche den eisernen Bestand unserer Konzerte bildet, die deutsche Musik des abgelaufenen Jahrhunderts. Diese Grenze ergiebt sich von selbst, denn das, was das Fortschrittstum unserer Tage geschaffen, ist noch nicht Besitztum der Allgemeinheit, und noch sind seine Träger selbst in der Fortentwicklung begriffen . . .

Johann Sebastian Bach ist durchs Leben gegangen, ein ruhiger, im ganzen glücklicher Mann, dessen Grösse kaum einer seiner Zeitgenossen geahnt, geschweige denn begriffen hat. Als er starb, beklagten die Familie, die Freunde und Schüler seinen Verlust, die Nation wusste nichts von ihm. So seltsam uns das berühren mag, es erklärt sich leicht genug. Erinnern wir uns gewisser Erscheinungen des Lebens im damaligen Deutschland. Der Widerstreit zwischen Nord und Süd deutscher Zunge kommt dabei wenig in Betracht, obwohl er auch damals schon sich in künstlerischen Fragen äusserte. Ausschlaggebend für die hier in Betracht kommenden Verhältnisse war vielmehr die nach Beendigung des unseligen dreissigjährigen Krieges im deutschen Lande mehr und mehr eingerissene Ver-

welschung: die Gallomanie in Kleidung und Sprache, die Vorliebe für den gleissenden Flitter der italienischen Oper, welche Unsummen verschlang. Die italienische Kunst besass die Gunst der Höfe, diese bestimmten die Geschmacksrichtung des Volkes. Was half es, dass deutsche Art da und dort einen Beschützer fand? Wer den Ehrgeiz besass, sich in der Welt eine glänzende Stellung zu erringen, musste als Musiker sich den Italienern anschliessen. Das thaten Hasse und Graun, und in ihren Anfängen Händel und Gluck.

Der fremde Einfluss, so unliebsam er auf die sozialen Verhältnisse der deutschen Musiker einwirkte, war nicht schädigend für die deutsche Kunst selbst.

Bach ist dessen Zeuge. Je weniger öffentliche Beachtung die deutsche Musik fand und begehrte, je mehr sie in Berührung blieb mit dem unverderbten Empfinden des kernhaften Volkstums, je mehr die deutschen Meister die Geheimnisse der Wirkung fremder Kunst erforschen konnten, um so mehr vermochte die deutsche Musik sich innerlich auszureifen. Wenn wir einmal eine Geschichte des deutschen Volkstums haben werden, eine solche meine ich, wie sie J. R. Green seinen Landsleuten geschenkt hat, dann wird, sobald von der Erstarkung deutscher Gesinnung um den Beginn des 18. Jahrhunderts die Rede ist, mehr als das bisher geschah, den armen und unscheinbaren Kantoren und Organisten auch der voraufgegangenen Zeit ein Ehrenplatz angewiesen werden müssen. Gar keine Frage, sie besassen und gewannen keine Bedeutung, welche der von Thomasius oder Leibniz gleich gekommen wäre, keine, wie sie die Vorkämpfer nationalen Denkens unter den Poeten errangen. Ihr Einfluss war viel enger umgrenzt und nach aussen hin wenig sichtbar. Aber sie haben, ein jeder in seinem engen Bezirke, die Gemüter empfänglich gestimmt zur Aufnahme höherer Gedanken, haben deutsche Art gepflegt, das deutsche Lied in seiner innigen Verschmelzung von Wahrheit des Ausdruckes und Schlichtheit der Form in treuem Herzen bewahrt.

Als grössester, und wenn man will, letzter, in der Reihe jener abseits vom Getriebe der Welt wirkenden Männer erscheint Sebastian Bach. Allgemeine Bedeutung also hatte seine Kunst nicht gewinnen können; vielleicht, dass Friedrich der Grosse, der dem Meister eine warme Verehrung entgegenbrachte, trotz seiner eigenen, sich in den Bahnen des „galanten Stiles“ bewegenden Musikschöpfungen, vielleicht, dass er wohl Bach auf einen weithin sichtbaren Platz hätte stellen mögen, wenn er jünger und unbeschäftigter gewesen wäre und Bach länger gelebt hätte. Aber Bach würde niemals zu bewegen gewesen sein, das ihm gefallene bescheidene Los gegen ein äusserlich glänzendes Leben einzutauschen. Der stolze Weltmann Händel passte nicht in die drückende Enge deutschen Kleinbürgertums, den so ganz nach innen gekehrten, wunschlosen Weisen Bach

litt es draussen in der fremden Welt nicht. Seiner Kunst steckte er selbst die Richtschnur, fremdem Geschmack sich zu beugen war nicht seine Sache. Aber das war es ja gerade, was die herrschende Mode vom Tonsetzer verlangte: Unterordnung unter die Laune des Virtuosen, des verhätschelten Lieblings der Höfe. Kein anderes Kriterium der Beurteilung eines Musikwerkes galt als die Bravourpassagen des Sängers. Diese Welt war nichts für Bach, er nichts für sie — und so ward er vergessen, an den wenigen Stellen, die überhaupt von ihm gewusst hatten.*) — — —

Der Morgen einer neuen Zeit ging über der Erde auf; er brachte Deutschland, wenn auch nicht die Einheit, doch eine gewaltige Erstarkung des nationalen Gedankens. Die Besten hatten das Fehlen jeglichen Nationalgefühls schmerzlich beklagt, so Herder; und aus Goethes Mund war das furchtbare Wort gefallen, das die Möglichkeit eines geeinten Deutschland verzweifelnd verneinte: Zur Nation euch zu bilden, ihr hofft es, Deutsche, vergebens . . . Das Land war in trostloser Zerrissenheit, durch wahnsinnige Steuerlasten ausgepresst, die Bürger in den Händen einer käuflichen Justiz. Ein grellerer Unterschied als der, welcher zwischen den Forderungen der Philosophie und der entsetzlichen Fäulnis der öffentlichen Zustände klaffte, ist nicht denkbar. Er zwang die Dichter zur Flucht

*) Die Beurteilung, welche Schubart, der unglückliche Gefangene vom Hohenasperg (1739—91) in seinem Fragment: Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. Herausgegeben von L. Schubart (Wien 1806) dem grossen Meister zu teil werden lässt, scheint dem zu widersprechen. Schubart schrieb etwa 1784 über Bach, nannte ihn den Orpheus der Deutschen, unsterblich durch sich und seine grossen Söhne, „ein Genie, so riesenförmig, dass Jahrhunderte erfordert werden, bis er einmal erreicht wird.“ Dann vergleicht er Bachs Bedeutung mit der Newton's, betont aber auch, dass seine schweren, mit kühnen Modulationen erfüllten Werke äusserst selten gehört würden, weil „die immer mehr einreissende Kleinheitssucht der Neueren, an solchen Riesenstücken beinahe gänzlich den Geschmack verloren.“ Trotz allem auch in den weiteren Ausführungen Bach gespendeten hohen Lobes vermag ich dieser einzelnen Stimme nicht viel Gewicht beizulegen. Man weiss, dass Schubarts Schrift, so verdienstlich sie in vielen Beziehungen ist, in nicht geringem Masse die bald danach ins Kraut geschossene phantastisch-ästhetisierende Schönschreiberei beeinflusste; will man sich vergewissern, wie wenig gefestet des Dichters ästhetischer Standpunkt] ist, so sehe man dem angeführten gegenüber Schubarts Ausführungen über die italienische Oper: auch er ist im Grunde überzeugt, dass diese die glänzendste Epoche der Tonkunst bedeute. Dem gegenüber wiegt es wahrlich leicht, dass er den „Modeinsekten“, die Bach nicht verstehen können, den Text liest. Was Schubart an Bach bewundert, war in erster Linie dessen „Stärke“, d. h. Bachs kontrapunktisches Können. Begreiflich, das bedarf nach unseren Ausführungen keines Wortes mehr, erscheint Schubarts Standpunkt immerhin. Er mag selbst wenig genug von Bachs Arbeiten gesehen haben: das meiste und grösseste schlummerte eben im Staube der Büchersammlungen. Nach Würtemberg scheint von Bachs Schöpfungen ausser durch private Übermittelungen nichts gekommen zu sein, Sittard wenigstens erwähnt in seinem Werke: Zur Geschichte der Musik etc. 1890/91 den Namen nicht.

aus der trüben Wirklichkeit, er befruchtete die Gedanken jedes ehrlichen Deutschen, auf eine Änderung der bestehenden Verhältnisse zu sinnen. Von selbst musste da die Anteilnahme an den grossen Ereignissen über dem Weltmeer, welche Nordamerika die Freiheit brachten, die Kämpfe gegen eine brutale Gesellschaftsordnung in Frankreich ein gewaltigstes Echo in Deutschland wecken. Wer den Dingen auch jenseits des Rheines klar auf den Grund sah, liess sich vom Taumel nicht mitreissen, so Goethe, und in anderer Weise Schiller. Wer aber nur den Modergeruch im alten Deutschen Reiche wahrnahm, wie die rheinischen Klubbisten, der jubelte hell auf darüber, dass Deutschland in Trümmer ging. —

Von einem kleinen in Jena lebenden oder ab und zu vorsprechenden Kreise deutscher Männer erfolgte damals der Anstoss zu einem Ausgleich zwischen dem erträumten Ideal und der trostlosen Nüchternheit der Wirklichkeit, es war die „Neualtdeutsche religiös-patriotische“ Genossenschaft, die wir unter dem Namen der romantischen Schule kennen, welche ihren Ausgangspunkt in der Philosophie Fichtes und Schellings genommen. Sie stellt die vielleicht absonderlichste Phase der Bildungsgeschichte unseres Volkes dar, ein krauses Allerlei heterogenster Bildungen, eine Kulturerscheinung, welche in ihren Anfängen das Höchste verhiess, um am Ende im Dienste rückschrittlicher Bestrebungen aufzugehen.

Für die Musikentwickelung hat die romantische Schule, man darf sagen nur in einer Beziehung, Bedeutung gewonnen, allerdings in einer vielerlei umfassenden. Es ist dies die kulturgeschichtlich wichtigste Seite der Romantik, die von ihr begründete Erschliessung der deutschen Vergangenheit, jene ernste und treue Geistesarbeit, an die Männer wie die Brüder Grimm ihre ganze Kraft setzen, und welche den ersten echten Grundstein legte zur nationalen Einheit. Bald schon zeigte sich die Einwirkung auf die Tonkunst: 1808 war die Volksliedersammlung „Des Knaben Wunderhorn“ Brentanos und Arnims erschienen, sechs Jahre danach die Grimmschen Märchen, 1816 schrieb Spohr seinen „Faust“, das erste deutsche Opernwerk, das auf einem alten deutschen Stoffe fusste. Aber es blieb vor der Hand fast ganz bei dieser rein stofflichen Einwirkung auf die deutsche Tonkunst, die Musik der Vergangenheit selbst war der Gegenwart noch verschlossen, wenngleich die romantischen Kreise, durch ihre mystisch-katholisierenden Tendenzen veranlasst, der älteren Kunst, vornehmlich der Palestrina's, ihre Aufmerksamkeit zuwandten und deren Verständnis dem Publikum zu vermitteln suchten. Das Publikum war aber klein und einflusslos, und auch die katholischen Kirchenkomponisten, welche als die Ersten der ältern Kunst einige Beachtung schenkten, konnten keinerlei allgemeine Teilnahme erwecken.

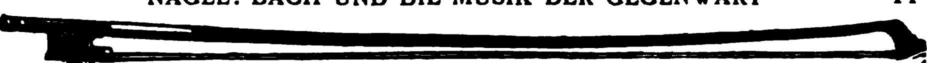
Die Musik als Bildungselement hatte im 18. Jahrhundert eine recht geringe Rolle gespielt; man kennt Kants, Lessings Stellung ihr gegen-

über, weiss, wie sich noch Goethe der hehren Kunst Beethovens zum mindesten nicht aufmunternd gegenüber verhielt, wenngleich einzelnes, wie die fünfte Synphonie, ihn zu erschüttern vermochte. Jetzt änderte sich die Sachlage mit einem Male: was immer die Ursache sein mochte, die Musik und die gebildeten Musiker gewannen allgemeines Bürgerrecht im geistigen Verkehr, Tieck und Wackenroder waren dem Musiker Reichhardt in Freundschaft verbunden, und E. Th. Am. Hoffmann, der erste, welcher Beethovens Grösse fühlte, sprach begeisterte Worte über die Musik. Die günstige Rückwirkung konnte nicht ausbleiben; sie äusserte sich beim Publikum wie bei den Musikern und musste die gebildeten Kreise umsomehr treffen, je oberflächlicher die öffentliche Musikpflege wurde. Auf der Bühne herrschte ein einseitiger Rossini-Kultus, welcher der nach Napoleons Sturz entfachten Begier nach prickelnder Unterhaltung Genüge that, in den Konzertsälen bejubelte das Publikum den ödesten Virtuosenflimmer. Je weiter der Verfall vorschritt, um so höher flutete die Sehnsucht der Besten, Gutes an die Stelle des Lasciven und Äusserlichen zu setzen. Wohl wurden ja auch die Werke des glänzenden Wiener Dreigestirnes gehört; aber wie hätten sie im Bewusstsein der grossen Menge Wurzel schlagen können?

Bühne und Konzertsaal kamen also für eine etwaige Reform nicht in Betracht, ebenso wenig die Kirche. Auch die protestantische nicht, da der Rationalismus den Kirchenchören den Garaus gemacht hatte. Der Wandel zum besseren geschah durch die damals aufblühenden Musikvereine*), wie sie in ihren Anfängen gleichfalls den künstlerischen Interessen der Romantiker entwuchsen. Durch ihr Wirken sollte auch Johann Sebastian Bach der Vergessenheit entrissen werden.

Der Gegensatz zwischen dem deutschen Norden und Süden, dessen ich oben kurz erwähnte, begann sich schärfer und schärfer zuzuspitzen. Aber die Höhe, welche die Kunstübung in Wien gewann, wurde eingeleitet durch die norddeutsche Schule. Nicht durch Sebastian Bach, sondern durch seinen zweiten Sohn K. Phil. Emanuel, den die Zeitgenossen den Grossen nannten, und an dessen Werk Haydn anknüpfte. Dem Vater wurde von Reichardt das Lob grosser Gelehrsamkeit zu teil, aber Sebastians künstlerisches Wahrheitsgefühl konnte Reichardt nicht erkennen. Seine Anerkennung Bachs wog leicht, wirkte aber doch in der Stille weiter. Nun nahmen sich, nachdem Hoffmeister in Leipzig eine Gesamt-Ausgabe

*) Eine Rezension der Allgem. Musikal. Zeitung aus dem Jahre 1803 behandelt die Veröffentlichung achtstimmiger Motetten Bachs; darin heisst es: Der kunstreiche achtstimmige Satz, die Einfalt, der fromme Ausdruck, die gelehrte Verwickelung und der genialische Fluss der einzelnen Stimmen, ein Werk der höchsten Bewunderung für den betrachtenden Künstler und endlich die Freude eines jeden Singechors, das sich, seiner Kräfte bewusst, an diesen Motetten versuchen darf ...



der Werke Bach's geplant, welche Absicht Beethovens lauten Beifall geweckt hatte, die Allgemeine Musikalische Zeitung und Forkel in einer 1803 erschienenen und später auch ins Englische übersetzten Schrift Bachs an. Forkel bezeichnete die Sammlung und Drucklegung der Werke Johann Sebastians als eine Ehrenpflicht der deutschen Nation. Dieser Weckruf verhallte nicht ungehört, und einzelne Arbeiten erschienen im Drucke; unter ihnen war das polyphone Wunderwerk des „Wohltemperierten Klaviers", welches für Rochlitz die Veranlassung wurde, in einem kleinen Aufsatz seine Gedanken über Bachs Klavierkompositionen niederzulegen; späterhin hat Rochlitz noch andere Untersuchungen Bachischer Werke dieser ersten folgen lassen. Mit alledem, mit bewundernden Hinweisen auf Werke des „mit vollem Recht zum klassischen Schriftsteller erhobenen" Bach, wie ihn die Allgemeine Musikalische Zeitung nennt, war etwas geschehen. Aber was konnte auch die schönste und begeistertste theoretische Darstellung — was die von Rochlitz nicht einmal war — helfen? Hören musste man Bach, sollte man ihn würdigen lernen. An der Thomasschule in Leipzig wurden seine Motetten gelegentlich, aber offenbar ohne jede Hingebung gesungen; dort hatte Mozart den Alten kennen gelernt. In Frankfurt liess Schelble 1825 einige Proben wiedergeben (noch andere, unbekannt gebliebene Aufführungen sind voraufgegangen; auf sie bezieht sich der aus Beethovens Leben bekannte Bremer Dr. Müller (1824) in seinen Briefen an deutsche Freunde), denen das „Credo" der h-moll-Messe folgte. Spontini führte 1829 dasselbe Fragment in Berlin auf. Das alles waren Vorboten, die im Geräusch der Gegenwart keine grosse Beachtung fanden, für die historische Betrachtung aber bedeutungsvoll erscheinen.

Das soeben angeführte Jahr 1829 sah die Stunde, da Johann Sebastian Bachs Kunst der Welt gewonnen werden sollte. Zuerst wohl einer Anregung seines Lehrers Zelter, dann dem eignen Wissensdrang folgend, hatte der junge Felix Mendelssohn Bachs Kunst eifrig studiert und nach unbekannten Werken geforscht. Auf der K. Bibliothek entdeckte er die Handschrift der Matthäus-Passion. Sie führte am 12. März die Singakademie in Berlin auf. Eine That der allergrössesten Bedeutung! Die ganze Herrlichkeit der Bachschen Kunst offenbarte sich damals der erschütterten Menge, überall ward der Wunsch nach den noch verborgenen Schätzen rege, und in schier endloser Zahl tauchten sie nun aus dem Dunkel der Bibliotheken auf.

Im Jahre 1840 veröffentlichte Alb. Schiffner in der Neuen Leipziger Zeitschrift für Musik eine gediegene Abhandlung: S. Bachs geistige Nachkommenschaft, in welcher er sowohl den Zusammenhang Bachs mit Schütz betonte, als auch durch Aufzählung der direkten und indirekten Schüler Sebastians die künstlerische Tradition des „Unvergleichlichen" festzustellen sich bemühte. Elf Jahre darauf begründeten die beiden Härtel, C. F. Becker,

M. Hauptmann, O. Jahn und Schumann, nachdem sie und andere bekannte Musiker wie Dehn, Marx, Rungenhagen, Spohr, v. Winterfeld in einem anfangs 1850 erschienenen Aufruf die Wichtigkeit des Unternehmens betont hatten, die Bach-Gesellschaft, welche uns die kritische Ausgabe der Werke schenkte. Sie hat jetzt ihre Thätigkeit geschlossen und in 46 Jahrgängen liegen des Meisters Schöpfungen geordnet da. Freilich enthalten sie nicht das ganze Lebenswerk, und einige Arbeiten sind Bach fälschlich zugeschrieben worden. Die Handschriften, welche nach Sebastians Tode sein ältester Sohn, W. Friedemann erhalten hat, sind als verloren zu betrachten.

Die Wiedererweckung Bachs ist nur ein Glied in einer grossen Kette, deren Anfänge ich früher schilderte. Und so ist denn nicht nur des deutschen Altmeisters Kunst für unsere Musik von einschneidender Wichtigkeit geworden, neben ihr gewann auch die Satztechnik des 16. Jahrhunderts u. a. m. hohe Bedeutung. Davon haben wir nicht zu sprechen.

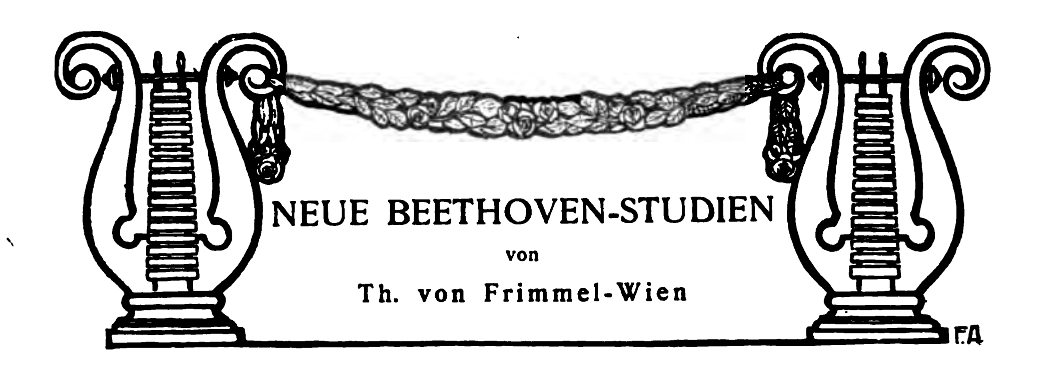
Man könnte Bach den Mittepunkt nennen, um den sich die angedeuteten Erscheinungen, die praktischen Resultate der Musikwissenschaft sowohl als die Thätigkeit der Tonsetzer des 19. Jahrhunderts in konzentrischen Kreisen bewegen, verböte nicht die eigenartige Entwicklung unserer Kunst im abgelaufenen Jahrhundert, sie samt und sonders und in völlig gleicher Weise zu Bach in Beziehung zu setzen.

Ich verfolge nun die Einwirkung des grossen Mannes innerhalb der angegebenen Grenzen im einzelnen, doch nur in grossen Zügen.



Fortsetzung folgt





NEUE BEETHOVEN-STUDIEN

von

Th. von Frimmel-Wien

Die glänzende Leuchte der Kunst: Beethoven ist eine der eigenartigsten Erscheinungen, die wir kennen. Im gewöhnlichen Leben, im künstlerischen Schaffen giebt es bei ihm allerlei Sonderbarkeiten. Er fällt sofort als Original auf, auch dann, wenn man bei ihm als Künstler überhaupt gerne von vornherein manche Abweichungen vom Alltagsmenschen voraussetzt. Daher eine ganze Reihe ungelöster Fragen in seinem künstlerischen Werden und in seiner rein menschlichen Natur. Was man so gewöhnlich Biographie nennt, das ist bei Beethoven leidlich bekannt und klar. Zahlreiche sichere Thatsachen, Zahlen, geben ein Gerüste ab, das brauchbar ist. Die musikalische Entwicklung dieses Genies und seine sonstige Psychologie sind aber bis heute nicht mit Sicherheit durchschaut, nicht ebenso emsig durchforscht worden, wie der Lebensgang des Menschen Beethoven. Und sogar die „Biographie“ des Grossen weist manche Lücken auf. So versteht man denn, wie es noch Jahr für Jahr möglich ist, Neues über den wunderlichen grossen Tonmeister beizubringen. Sind es keine Entdeckungen von umwälzender Bedeutung, solche sind eigentlich auch kaum mehr zu erwarten, so helfen sie doch die Wege ebnen zu einem stets tiefer gehenden Verständnis des Mannes und seiner Werke.

Die neue Reihe von Beethovenstudien, die heute begonnen wird, rechnet mit dem, was eben gesagt wurde; sie kann bedeutende Funde nicht erzwingen, und versucht es nur, da und dort neue, nach Möglichkeit gesicherte Haltpunkte für die Forschung zu gewinnen, die eine oder andere bisher unbekannte Thatsache mitzuteilen, endlich auch neue Fragen aufzuwerfen. Demnach wird die Reihe ziemlich bunt aussehen. Beethovens Musik, der Vortrag seiner Werke sollen berührt werden, ungedruckte Briefe an ihn und von ihm sollen an den Tag kommen, sowie andere Kleinigkeiten, die das Leben des Komponisten betreffen. Die Reihenfolge muss sich nach rein äusserlichen Umständen richten. Ich halte es dabei so, wie bei den Beethovenstudien, die ich früher in Zeitschriften und Zeitungen, z. B. erst jüngst in der Wiener „Montagsrevue“ veröffentlicht habe. Demnach sind keine Gründe zu erörtern, warum gerade mit einer



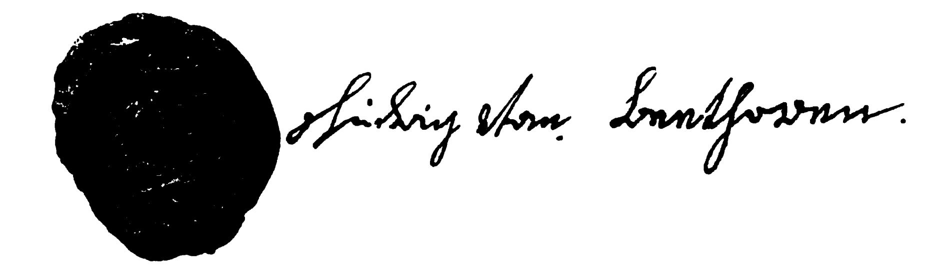
Studie begonnen wird, die vielleicht mehr den Juristen als den Musiker interessieren dürfte.

I

Bemerkungen zu Beethovens Siegel und Unterschrift

Für das Emporkommen Beethovens in Wien hat der österreichische Hochadel keine geringe Bedeutung. Als Beethoven 1792 nach Wien übersiedelte, um bei Haydn Unterricht zu nehmen und sich in dem grosszügigen Musiktreiben des alten Wien weiter zu bilden, hatte er zwar schon die bedeutungsvollsten Vorstufen der Vollkommenheit erklommen, als Klavierspieler war er auch bald ziemlich allgemein anerkannt, aber als erfindender Tonkünstler musste er sich erst allmählich an die Oberfläche durcharbeiten. Anfangs waren es nur private, fast ausnahmslos adelige vornehme Kreise, die seinem Talent Verständnis entgegenbrachten und ihm Bewunderung zollten und seine Ausbildung förderten. Eine ganze Liste adeliger Häuser lässt sich zusammenstellen, in denen Beethoven damals verkehrte oder mit denen er wenigstens einigermassen bekannt war. Man hielt ihn für adelig und zog ihn deshalb ohne weiteres in die hohe Gesellschaft. Wohl durch ein Missverständnis war er als Herr von Beethoven eingeführt worden. Diese Vermutung ist für den Wiener sehr verlockend, da er weiss, wie man eben in Wien so freigebig war mit dem „Herr von“, dass nahezu jeder, der einen neuen Frack trug, oder sonst ein wenig vornehm aussah, Herr von so und so genannt wurde. Nach meiner Erinnerung giebt es auch literarische Zeugnisse für diese Unsitte, doch verzichte ich darauf, das aus gedruckten Quellen nachzuweisen, was noch vor wenigen Jahren jeder als selbstverständlich richtig anerkannt hat. Ja noch heute ist die Unsitte des „Herr von“ in Wien nicht gänzlich abgethan. Bei Beethoven nun hatte das „von“ auch einen bestimmten Hintergrund. Denn die abgekürzte Schreibung des Namens konnte leicht dazu führen, von statt van zu lesen, und wenn sich's um den Adel handelte, konnte überdies das „van“ missverstanden werden. Nicht jeder wusste um die Bedeutung des van im Niederländischen, wo es einfach eine Herkunftsangabe einleitet und keineswegs den Adel anzeigt. Dass Beethoven in Wien jahrelang ziemlich allgemein für adelig angesehen wurde, steht fest. Schindler spricht davon in bestimmter Weise (I. 256 ff.). Unsicher aber ist es, ob er sich selbst für adelig hielt, ob er das Missverständnis nur dulden musste, oder ob er den Irrtum vielleicht gar zu nähren, zu erhalten bemüht war. Heute wage ich noch keine bestimmte Antwort auf diese Fragen. Ich mache aber auf einen Umstand aufmerksam, der bisher unbeachtet geblieben ist. Als Beethoven daran denken konnte, seine Klavier-

trios Opus 1 zu veröffentlichen, schloss er mit Artaria & Cie. in Wien einen Vertrag, der neben den Unterschriften mit den Siegeln der Verlagshandlung und des Komponisten versehen wurde. Der Inhalt dieses Vertrages vom 19. März 1795 ist bekannt, und sogar der Wortlaut ist in Thayers Beethoven (Erste Auflage I. 382 f.) veröffentlicht worden. Eine Merkwürdigkeit am Siegel, das anbei zugleich mit Beethovens Unterschrift abgebildet wird, blieb unbemerkt, wenigstens bei Thayer und in der neueren Literatur. Über dem Monogramm: L van B (in lateinischer Cursive) erblicken wir eine Krone. Das ist doch ein deutlicher Beweis



dafür, dass Beethoven damals um 1795 entweder sich selbst für adelig hielt, oder dass er die einmal verbreitete Meinung, er sei adelig, nicht berichtigen wollte. Späterhin, soweit mir Abdrücke der Beethovenschen Siegel bekannt geworden sind, wüsste ich die Krone nicht mehr nachzuweisen. Man mag den Künstler aufmerksam gemacht haben, dass er nicht dazu berechtigt sei, in seinem Siegel eine Krone anzubringen. Die genaue Zeitgrenze zu nennen, wann das Kronensiegel verschwindet und ein neues ohne Krone auftritt, vermag ich vorläufig nicht. Mehr Fragen, als Antworten sind es also, die einstweilen in der Angelegenheit vorliegen.

Die Angelegenheit mit dem adelig oder nichtadelig hat in Beethovens Leben noch einmal Bedeutung erlangt u. a. in dem bekannten Rechtsstreite mit der Schwägerin Johanna, also in dem Prozesse um die Vormundschaft des Neffen Carl. Wie Schindler (an der oben genannten Stelle nach den Gerichtsakten) mitteilt, wurde dieser Rechtsfall vom niederösterreichischen Landrechte (dem Obergerichte) an den Magistrat geleitet, da Beethoven als Bürgerlicher keinen Anspruch darauf hatte, mit dem Landrecht zu verhandeln. Dieses war nur für Adel und Geistlichkeit da. Diese Degradierung hat den Künstler sehr gekränkt, wie man u. a. aus einer Bemerkung des Fräuleins Del-Rio weiss, aus einer Quelle, die auch von Schindler benützt wird. Schindler deutet an, dass Beethoven durch diese behördliche Verneinung seines Adels in der Wertschätzung der Wiener damals sehr gesunken sei. Er lässt es an einem wohlverdienten Seitenhieb auf den Kulturzustand der damaligen Wiener Bürger nicht fehlen, wodurch er motiviert, warum der Meister die Sache so tragisch aufnahm.



Die Unterschrift Beethovens betreffend, kann ausgesprochen werden, dass die vorliegende auf dem Vertrag von 1795 zu denen gehört, die der Künstler mit sichtlicher Sorgfalt hingesetzt hat. Indes schrieb Beethoven überhaupt 1795 noch eine mehr gepflegte Handschrift als späterhin, und die weitverbreitete Meinung von der Flüchtigkeit und Schwerleserlichkeit seiner Schrift ist hauptsächlich von den Autographen aus der Zeit nach ungefähr 1817 abgeleitet. Für Beethovens Jugend und für die ersten Jahrzehnte der Wiener Zeit erleidet die angedeutete ganz allgemeine gewöhnliche Charakteristik der Beethovenschen Handschrift viele Einschränkungen. Ich hoffe Gelegenheit zu finden, in einer der neuen „Beethovenstudien" eingehend über die Handschrift des Meisters sprechen zu können. Einzelne Bemerkungen dazu wurden in Zeitschriften, Zeitungen und in der kleinen Biographie Beethovens (Berlin, Vertrag „Harmonie" 1900, S. 9 und 57) veröffentlicht. Was uns heute angeht, ist etwa die Beobachtung, dass Beethoven um 1795 seinen Namen wohl ausnahmslos in deutscher Schrift zu unterzeichnen pflegte. Nach 1818 unterschrieb er sich in lateinischen Zügen.

Zur Abbildung bemerke ich mit Dankbarkeit, dass die Firma Artaria & Cie., die noch heute den Vertrag von 1795 besitzt, die Nachbildung des Siegels und der Unterschrift in zuvorkommender Weise gestattet hat.

II

Einige singende Mittelstimmen bei Beethoven und ihre Vorgängerinnen

Wer erinnerte sich nicht der Mittelstimmen und ihrer Bedeutung in einigen Stellen der As-dur-Sonate von Beethoven (Op. 26). Namentlich ist folgende Taktreihe aus der fünften Variation durch die melodieführende Mittelstimme auffallend:





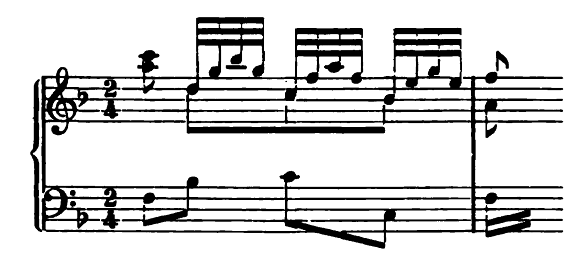
Ich setze den Anfang der Stelle her, um rasch mitten in die Angelegenheit, „in medias res“ ganz in eigentlichem Sinne zu führen. Dass diese Stelle, sowie die etwas reicher gestaltete Parallele im zweiten Teil der Variation singend mit weicher runder Hervorhebung des Themas vorzutragen ist, dürfte ungefähr ebenso in den weitesten Kreisen beachtet worden sein, wie der musikalische Bau dieser klangvollen Variation.

Ziemlich verkannt steht neben dieser Variation eine andere da, die sich als „Maggiore“ in der Violinsonate Op. 12 No. 1 (Salieri gewidmet) vorfindet. Ich habe Musiker von Beruf gefunden, die man ernst nehmen konnte und die doch aus der erwähnten Variation nichts zu machen wussten. Das Thema liegt wieder in der Mittelstimme. Als höchst wahrscheinlich lässt sich annehmen, dass Beethoven, der in seinem Klavierspiel so sehr auf den Ausdruck losging, die Mittelstimme mit dem Thema besonders betont wünschte. Es lag nur nicht in der Zeit, derlei Wünsche in den Ausgaben ebenso anzudeuten, wie wir es etwa heute thun würden. Die Urausgaben der Werke Beethovens sehen ja in Bezug auf Vortragszeichen gewöhnlich sehr ärmlich aus, sodass ein Rückschluss vom Fehlen einer Vortragsbezeichnung auf den Vortrag selbst wohl nur mit Vorsicht und in bestimmten Fällen zu ziehen wäre. Wird die Mittelstimme in jenem „Maggiore“ singend betont, so ist damit auch, so meine ich, die Bedeutung und der künstlerische Reiz dieser Variation erkannt. Dann weiss man auch, warum während dieser Abwandlung des Themas die Violine schweigt.

Beethovenenthusiasten könnten sich leicht bewogen fühlen, solche singende Mittelstimmen, wie sie eben angedeutet wurden, als eine Erfindung Beethovens hinzustellen. Einer solchen Annahme sei von vornherein entgegengetreten. Die erwähnte musikalische Ausdrucksweise ist weit älter. Vorgebildet ist sie ja durch die themaführenden Mittelstimmen der älteren streng polyphonen Musik. Aber auch als Führerin der Melodie in liedartigen Sätzen kommen Mittelstimmen schon vor Beethoven zur Anwendung. In einem Vortrage im „wissenschaftlichen Klub“ zu Wien, es war im November des vorigen Jahres, habe ich u. a. zwei Stellen aus älterer Musik zu Gehör gebracht, die ohne Zweifel in den Zusammenhang gehören. Ich suchte in jener Klaviermusik, von der ich annehmen konnte, dass sie dem jugendlichen Beethoven bekannt geworden sei. Bei C. G. Neefe fand sich da bald eine Cadenz, deren Bau und Mittelstimme ganz im allgemeinen an die 5. Variation der Beethovenschen As-dur-Sonate gemahnte. Da Neefe's Werke nur wenig verbreitet sind, muss ich den Takt, den ich

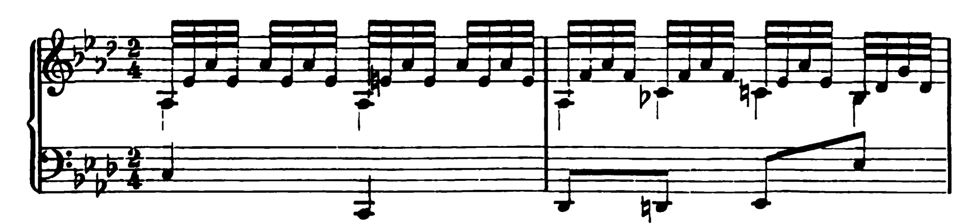


meine, in Noten hersetzen. Er steht in einer „Sonate fürs Klavier allein", die auf S. 32 des „Vademecum für Liebhaber des Gesanges und Klaviers" (Leipzig, 1780) beginnt:



Hier bildet das Verhältnis des Lehrers zum Schüler das Band, das von der Stelle bei Neefe zu der bei Beethoven hinführt. Neefe hat Beethovens Klavierspiel, das ist sicher, wesentlich beeinflusst. Bald nachdem die Sonate, aus der ich citiere, erschienen war, begann der Unterricht Beethovens bei Neefe. Der Lehrer wird das neue „Vademecum" wohl vor dem Schüler nicht versteckt haben. Indes ist der musikalische Gehalt der Stelle ein so dürftiger, formelhafter, dass an eine eigentliche vorbildliche Wirkung nicht zu denken ist. Immerhin mag die Spielweise dieser Cadenz mit einer singenden Mittelstimme im Gedächtnis des jungen Musikers haften geblieben sein.

Musikalisch gehaltvoller ist eine Stelle bei Jos. Haydn, die auch durch die Tonart As-dur der Beethovenschen Variation aus Op. 26 näher steht, als die kleine gewöhnliche Cadenz bei Neefe. Diese Stelle, abermals eine Cadenz, aber harmonisch mannigfacher geartet, findet sich in dem „Andante con variazioni" für Klavier aus F-moll, das in Bezug auf Feinheit des Vortrages ziemlich hohe Anforderungen an den Spieler stellt und deshalb, sowie seines künstlerischen Gewichtes wegen, noch in neuerer Zeit gelegentlich im Konzertsaal gehört wird. Anton Rubinstein hat damit eine glänzende Wirkung hervorgebracht (ich erinnere mich noch mit Vergnügen an die geistreiche Wiedergabe des Stückes durch den genannten Künstler), und ohne Zweifel war es auch zur Zeit, als es veröffentlicht wurde (zwischen 1790 und 1800) viel gespielt und bewundert. Die zweite Variation in 32-stel-Bewegung schliesst ihren ersten Teil folgendermassen ab:





Auch diese Stelle dürfte Beethoven bekannt geworden sein, noch ehe er Op. 26 schrieb und ehe er die Takte komponierte, von denen die vorliegende Erörterung ausging. Die As-dur-Sonate Op. 26 ist nach Nottebohms Ermittelung in der Zeit zwischen dem Ende 1799 bis zum März 1802 entstanden (vergl. Nottebohm, Zweite Beethoveniana S. 230 bis 236 und thematisches Verzeichnis der Werke Beethovens, bei Op. 26). E. Prieger schliesst sich in seiner Monographie über die As-dur-Sonate den Erörterungen Nottebohms an und nennt die Jahre 1800 und 1801 als Entstehungszeit des Werkes. Ich glaube voraussetzen zu dürfen, dass Beethoven Haydns „Andante con variazioni" mit Aufmerksamkeit durchgesehen, durchgespielt hat. Den Typus der ganzen Ausdrucksweise hatte er also erst durch Neefe, dann durch Haydn, wohl auch noch durch andere ältere Tonsetzer im Keime überliefert erhalten. Was er aber aus dem Keime zu entwickeln verstand, ist, wie so oft bei Beethoven, geradewegs bewunderungswürdig. Was er in seiner Kunst von den Älteren überkommen hat, steigerte, verfeinerte er unbewusst, kraft seiner ungeheueren Begabung so weit, dass es wieder als etwas Neues empfunden werden musste.

Die Klaviermusik der Romantiker hat die Klangwirkung der Mittelstimmen noch weiter ausgebildet als Beethoven. Um nur an einige Beispiele zu erinnern, nenne ich das Juwel romantischer Tonkunst, die Fis-dur-Romanze von Schumann aus Op. 28 und eines der edelsten Lieder ohne Worte von Mendelssohn, das „Duetto" in As-dur (No. 18).

Weitere Studien folgen später





Das erste Festspiel von 1876 und das letzte vom laufenden Jahre: beide schlossen mit einem erklecklichen Defizit. Nur lag dies damals daran, dass zu wenig Festspielgäste gekommen waren, während das „Defizit" diesmal darin bestand, dass offenbar noch zu wenig Vorstellungen gegeben wurden, so dass lange nicht alle Besucher aufgenommen werden konnten und sehr viele ohne Karten wieder abziehen mussten. Das bildet immerhin einen ganz erheblichen Unterschied. Und dergleichen nennt man dann eben: „Jubiläum".

„Wie konntest du es begehn?" (dieses Jubiläum nämlich). Ich wusste es nicht. „Weisst du, wie das ward?" Das weiss ich nicht. „Weisst du, wie das wird?" Das weiss ich nicht. „Weisst du, was du sahst?" Ich weiss es nicht. „Das weisst du alles nicht! — Die Namen denn, die heuer dort sangen?" ... Ich las gar viele, doch weiss ich ihrer keinen mehr. „Nun sag'! Nichts weisst du, was man dich frägt: jetzt melde, was du weisst! Denn etwas musst du doch wissen." Ich hatte einen Meister: Richard Wagner er heisst! „Ein guter Meister — doch lang' schon tot; wie regelte der wohl des Spieles Gebot?" Zarathustra (als Kundry la sorcière) dazwischenrufend: „Dein Meister ist tot — dich Thoren hiess er mich grüssen!" Das lügst du!! (Ich will ihm wütend an die Kehle.) „Verrückter Knabe! ... Er sagte wahr; denn nie lügt Nietzsche, doch sah er viel." Ich — — verschmachte! „Was also ist Bayreuth?" Das sagt sich nicht... Nur Ruhe will ich, ach, dem Müden! — Schlafen! — Oh, dass mich keiner wecke! ... Nicht doch! — Was denn? — Ei, werd' ich dumm? — — Halloh! ich glaube wirklich, ich habe einen schweren, so wüsten als wirren Traum da eben gehabt. Also rasch, den Rest von Schlaf aus den Augen gerieben — zur Sache!

Nun denn: Ich habe ein Buch über den „Modernen Geist in der Tonkunst" verbrochen, bekanntlich Nietzsche herausgegeben und, dank dem liebenswürdigen Entgegenkommen des Verlages auch dieser Zeitschrift „Wagneriana" veröffentlicht. Und zwar habe ich die letzteren schon lange Zeit vor dem ersteren niedergeschrieben. Ich war am „Nietzsche-Archiv" zu Weimar und war bei den Festspielen in Bayreuth. Und zwar bin ich bei den letzteren nach meinem Aufenthalt am ersteren gewesen. Wie reimt



sich das alles wohl zusammen? „Doch ein sonderbarer Kauz, dieser Seidl!" — werden nun wohl manche sagen. Und merkwürdig, ich selber komme mir nachgerade sonderbar genug dabei vor; denn ich kann offenbar nun und einmal nicht lassen von der Wagnerei und vermag von diesem Wagner beim besten Willen nicht wieder loszukommen. Mit wahrer Spannung hab' ich die Fahrt dorthin, jetzt nach einem vollen Lustrum der „Carenz" dorthin wieder angetreten, mit Frohlocken und Begeisterung dem „Ring" entgegengesehen, mit klopfendem Herzen den neuen „Fliegenden Holländer" erwartet und mit förmlicher Atembeklemmung der Erregung und der Bängnis (schon die ganze Zeit meines dortigen Aufenthaltes vorher) ordentlich darauf gepasst, wie zumal der „Parsifal", dieses früher so tief mir ins Herz gewachsene Mysterium, jetzt auf dem Boden meiner neuen Erkenntnis, auf mich wirken würde. Wie sagt doch Nietzsche? „Was mich nicht umbringt, macht mich stärker." Es hat mich aber wieder umgeworfen — einfach nicht in mir umzubringen, dieser Wagner und dieses Werk! Bin ich darum schon schwächer geworden und muss mich zum femininen Dekadenten vor aller Welt nun offen bekennen?...

Es ist hier wohl nicht der Ort, diese höchst persönlichen Konfessionen fortzusetzen und psychologische Analysen für die Retorten exakter Wissenschaft oder experimenteller Spezialforschung zu liefern. Ich will es auch den Bayreuther „Gralshütern" im eigentlichsten Sinne, deren Horizont noch niemals auch nur der geringste ketzerische Gedanke getrübt hat — all den „im Glauben seligen" Trabanten, Automaten, Pagoden u. s. w. getrost überlassen, wieder einmal — zum so und so vielten Male — den alten Gemeinplatz vom „Triumph des Bayreuther Gedankens", den „Offenbarungen" seines Stiles und der „Weihe" seiner Kunstpflege zu treten. Meine heurigen dortigen Festspielerfahrungen sind von mancherlei, zum Teil auch recht herben, Enttäuschungen keineswegs frei gewesen, und vielleicht darf auch auf mich ein ganz klein wenig mit zutreffen, was jüngst Leo Berg von einer gewissen Klasse ästhetisch veranlagter Menschenkinder ausgesagt hat: „Der kleinste Mangel, die kleinste Disharmonie verleidet ihnen eine Sache; alles Fertige, Erreichte langweilt sie (wie jeden produktiven Geist), und alle Wiederholung ermüdet sie (wie jeden, der selber reich ist)." Es handelt sich eben nur um ein relatives Urteil in der Sache — bei unsereinem wenigstens, der frühere Erlebnisse, höchste Massstäbe und Vergleichspunkte, bereits dorthin mitbringen darf. Nichts Menschliches, Allzumenschliches aber wissen auch wir uns fremd, und dankerfüllten Herzens habe daher auch ich mein (wenigstens 20jähriges) Jubiläum dort festlich begehen dürfen. Und gegenüber einer gerade heuer wieder ganz unverantwortlich lauten Anti-Bayreuth-Hetze, wie dem blindwütigen Gekläff einer geradezu widerlichen Pressmeute scheint mir doch hinreichender Anlass gegeben, an dieser Stelle auch einmal darauf hinzuweisen, dass selbst

eine solch unabhängig-freie Anschauung der Bayreuther Dinge, wie ich sie eben angedeutet, zu wesentlich anderer Auffassung als unsere sogenannte „öffentliche Meinung“ und „literarische Kritik“ über den dortigen genius loci gelangt; dass sogar ihr es hoch an der Zeit erscheint, ein lautes und deutliches: „Wagnerianer aller Länder, vereinigt euch!“ und „Gralshüter ihr, wahrt eure heiligsten Güter!“ in sympathischem Zurufe dorthin erschallen zu lassen. Und vor allem wird es da — schon um zu zeigen, welch anderer, grundverschiedener Geist da herrscht, und wie charakteristisch sich ein Bayreuth vom Getriebe der übrigen „Welt“ da draussen abhebt — gut sein, einmal wie von ungefähr einzelne markante Typen dieses Bayreuther Unterschiedes auch klar herauszuheben. Man mag diesem Geiste treue Gefolgschaft leisten oder aber ihm auf Grund individueller Lebensgesetze und neuer Zukunftsideale als ritterlich-vornehmer Widersacher gelegentlich trotzend entgegenstehn — aber verleumden soll und darf man ihn wenigstens nicht ungestraft! Und wenn irgend etwas, so ist doch ein derartiges Jubiläum wahrlich die geeignete Gelegenheit, solch ernste Prüfung anzustellen und mit einer gerechten Anerkennung zu Gunsten der Sache als solcher nicht zu kargen.

Denn — nur heraus mit der Sprache! Was ist es wohl: Person oder Sache, wenn man nirgends, in keiner illustrierten Zeitschrift, keinem Schaufenster und keinem Kunstladen, ein Konterfei von Frau Wagner zu sehen, geschweige denn zu kaufen bekommt? Und wenn die Welt noch niemals, auch anlässlich dieser Jubelfeier nicht, von irgend welcher äusseren Dekoration dieser überragenden Frau gehört, vielmehr gerade diesmal von ihrer ausdrücklichen, entschiedenen Ablehnung solcher Firlefanzereien deutlich vernommen hat, als welche auf „Kinder der Welt“ sonst doch einen so grossen Eindruck zu machen pflegen? — Sodann: Handelt es sich um „Geschäfte“ oder „Ideale“, wenn die Familie Wagner weder Überschüsse noch Tantièmen aus den Bayreuther Festspielaufführungen in die eigene Tasche steckt (wie der geschmackvolle Ausdruck lautet), sondern alles hübsch haushälterisch immer zu einem Festspielfonds auch der mageren Jahre fliessen lässt? Und wenn dementgegen dieselbe Familie Wagner für eventl. besondere Unkosten eines Jahres ihrerseits sogar noch besonders aufkommt? — Soll es ferner als Eigennutz oder als Pietät gelten, wenn Frau Wagner die deutsche Öffentlichkeit flehentlich beschwört, wenigstens den „Parsifal“ durch ein Ausnahme-Gesetz 50 Jahre bis nach dem Tode des Urhebers jener Bayreuther Bühne zu erhalten, indem sie dabei in aller Form noch hoch und heilig erklärt, dass sich diese Schutzfrist-Erweiterung ja nicht auf alle Werke des Meisters zu erstrecken brauche und die Erben nach 1913 dann ja gerne auf alle Tantièmen verzichten wollten — alles aus reiner Herzensangst und edelster Pflichterfüllung eben, um das geistige Testament des Schöpfers von Bay-

reuth auch hochhalten und wahren zu können?! — Und wie sollen wir es wohl nennen: blassen „Konkurrenz-Neid“ oder aber doch „Idealismus“, wenn Angehörige des „Allg. Richard Wagner-Vereins“ heuer in besonderer Sammlung eine Jubiläums-Spende von über 20000 Mk. zum Ankauf von Freikarten für deutsche Unbemittelte neben dem laufenden „Stipendien-Fonds“ zusammengebracht hatten? So also und nicht anders hat man in Wagnerianerkreisen still und bescheiden, aber nachhaltig und vornehm, sein Bayreuther Jubiläum festlich begehen zu müssen geglaubt, und es kann kein Zweifel darüber bestehen, dass zuletzt doch nur einer, der zu dieser Stiftung etwa beigetragen, sich das Recht zugleich erworben hätte, seine Stimme im grossen Entrüstungssturm gegen sogenannte „Bayreuther Zustände“ mit gutem Gewissen zu erheben. Aber merkwürdig, gerade von diesen, hierzu allenfalls berufenen Leuten hat man keinen einzigen unter jenen Schreihälsen — mit ihrem albernen, weil ganz missverständlichen: „Los von Bayreuth!“ — gefunden. — Und auch, wenn der Verwaltungsrat der Bühnenfestspiele die Eintrittskarten zum „Ring“ seit Jahren nur für alle vier Abende zusammen ausgiebt — selbst auf die Gefahr hin, dies als wenig fairen Geschäftskniff dann verschrieen zu sehen, werden wir Einsichtsvolleren dies wahrlich nicht als „Beutelschneiderei“ ihm auszulegen vermögen. Denn — ganz abgesehen noch davon, dass es einen ganz eigenartigen und seltenen Reiz für sich hat, als gleichheitliches Kunstpublikum, mit immer denselben Nachbarn, Vor- und Hintermännern, in gemeinsamem Erleben während vierer Abende, zu edelstem Kunstgenusse einmal gleichsam zusammenzuwachsen, wir also alle Ursache haben, ihm als Geniessende dafür gerade dankbar zu sein — ganz abgesehen davon muss es doch zum mindesten irgendwo auf der Welt eine sichere Stätte geben, wo man durch äusseren Zwang einmal sich an- und festgehalten sieht, die grandiose Tetralogie streng nach dem Willen und der Absicht ihres Schöpfers auch als ein ganzes Werk würdig zu empfahen. Probatum est!

Weiterhin: In der ganzen Welt hört man immer von den Bayreuther „Muster-Aufführungen“ fabeln. Der wahrhaftige Bayreuther weiss das aber längst weit besser. Er, der auch kaum nach dem Personenverzeichnisse auf den Theaterzettel des Tages vorher sieht (von welchem die Berichte unserer offiziellen Herren Referenten desto voller strotzen), weil es ihm dort grundsätzlich mehr auf das grosse Ganze, als auf den — wenn auch noch so hochstehenden virtuosen Einzelnen ankommt —, er seinerseits spricht in der Regel nur von „Festspielen“; denn er kennt ihre natürlichen Unvollkommenheiten und die leidigen Zufälle sehr genau, an deren Ausgleich dort um so unablässiger stets weitergearbeitet wird. Er weiss ebenso aber auch, dass sie auf dem Boden der dortigen Praxis und Kultur ihn aus allem Alltag, aller Routine und Schablone mit Macht jederzeit herausheben

und in freiere Höhen zu reinmenschlicher Freude je und je emportragen, da sie denn ganz anderen Bedingungen hier entspriessen. Es giebt in ganz Deutschland keine Bühne, welche die Musse von 10 Monaten besässe, um (einmonatliche) Aufführungen einzig nur von 3—4 Werken vorbereiten zu können! — Und mit dem entgegenkommenden Aufschliessen der Bayreuther Pforten zu Gunsten der zahlungsfähigen und fixen Herren Fremden, auf Kosten unserer blöden guten Deutschen — wie steht und verhält sich's wohl damit? „Bayreuth existiert ja nur mehr für die Ausländer!" . . . Man lese die feine Argumentation eines so vortrefflichen Kenners der Verhältnisse, als Hans von Wolzogen, wie sie jüngst unter der Überschrift „Fünfundzwanzig Jahre Bayreuth" im „Türmer" zu finden war. Dieses kühne Wort nämlich geht „um unter den Deutschen, die uns so lange im Stich gelassen hatten. Ja, sollte man sie denn abweisen, wenn sie kamen (diese Ausländer)? Sollte man sie etwa noch durch Zurücksetzung bestrafen, weil sie als Erste der Erkenntnis freien Ausdruck gegeben, dass Bayreuth ein einzigartiges Merkmal deutscher Art und Kunst sei? Wenn aber nun einmal jemand im stolzen Bewusstsein seiner Geburt als Deutscher, nachdem er sich reichlich spät zum Besuch von Bayreuth entschlossen, gerade den Platz nicht mehr erhalten kann, den er sich ausgedacht hat: den siebenten Platz in der sechsten Reihe rechts, aber mit angenehmen deutschen Nachbarn auf beiden Seiten und vorn und hinten, dann klagt er laut und hell den Verwaltungsrat an, es würden ihm zahllose Ausländer vorgezogen — neuerdings meist ‚Engländer', denn das klingt noch niederträchtiger!" . . . Nachweisbar 80% aller Eintrittskarten wurden in diesem Jubeljahre an Deutschland ausgegeben. Nur, seltsamer (und doch auch erfreulicher) Weise, für den „Ring" gerade hatte sich das Verhältnis zu Gunsten der Fremdländer wieder etwas verschoben. „Wozu also der Lärm? Was steht den Herrn zu Diensten?"

Endlich darf vielleicht noch zur einleuchtenden Schluss- und Gesamt-Charakteristik von Bayreuther Art und Kunst hier sehr wohl dienen eine bezeichnende Stelle aus dem Schreiben eines (leider bereits verstorbenen) feingebildeten Kunstkenners, Conrad Fiedler mit Namen, das dieser nach den Neu-Einstudierungen des „Tannhäuser" und „Lohengrin" in Bayreuth voll Ernst und Wärme an einen skeptischen Freund gerichtet hat und das ebenfalls wieder, wie so manches andere Dokumentarische, in den bewussten „Bayreuther Blättern" seine erste Veröffentlichung gefunden — von welchen es überhaupt, und erst recht wieder aus Anlass des Jubiläums, das auch ihre Jubelfeier bedeutet, heissen darf: sie sollten mehr gelesen und weniger getadelt sein. Fiedler also schildert da aus den damaligen Erlebnissen heraus seine Eindrücke des der übrigen Theaterwelt gegenüber so völlig abseitigen Bayreuther Wesens und neuartigen Festspielgeistes — und zwar sehr anschaulich folgendermassen:

„Sie werden unzweifelhaft von der wundervollen Inscenierung ... und wahrscheinlich auch von der nicht ganz genügenden Besetzung ... reden hören. Beides trifft zu und hat doch so gar nichts zu thun mit dem, was an der hiesigen Aufführung ... merkwürdig ist. Es hat sich wieder einmal die alte Erfahrung bestätigt, dass das Publikum dem Neuen, das ihm geboten wird, vollkommen ratlos gegenübersteht; und ob es von der Kritik gut beraten wird, erscheint mir mindestens zweifelhaft. Es kann mich ganz unglücklich machen, wenn ich Worte wie Inscenierung und Regie auf Bayreuth anwenden, wenn ich die Leute vom Ballet, ... von der Pracht der Dekorationen und der Echtheit der Kostüme schwärmen höre." (Es giebt nur leider zumeist keine anderen Worte dafür in der Fachsprache — und daher diese allgemeine, heillose Verwirrung der Begriffe in allem, was Bayreuth anlangt! D. Ref.) „Es ist nämlich ganz unmöglich, mit diesen Requisiten der Theatersprache das zum Ausdruck zu bringen, was die dortige Aufführung thatsächlich über die Sphäre der gewohnten theatralischen Vorführungen weit hinaushebt. Ich kann nicht anders sagen, als dass hier eine Art von künstlerischer Gestaltung des Bühnenvorganges vorliegt, wie ich sie noch nicht erlebt habe. Wenn der gewohnte Theaterbesucher" (Habitué! D. Ref.) „Vergleiche anstellt, wenn er vieles besser findet als auf den stehenden Bühnen, manches besser gesehen und gehört zu haben meint, so beweist er damit, dass ihm dasjenige nicht nahe getreten ist, wodurch das dort Geleistete als ganz unvergleichlich mit allem erscheint, was auf unseren Bühnen überhaupt möglich ist. Wem aber das ‚offenbare Geheimnis' der dortigen Vorführung aufgegangen ist, der wird davon so sehr gefesselt sein, dass ihm alles andere, wofür er in sonst Gesehenem und Gehörtem einen Massstab der Vergleichung besitzt, doch nur als untergeordnet vorkommen muss. Dieses Geheimnis der Gestaltung besteht, um es kurz zu sagen, darin, dass das auf der Bühne sichtbar Geschehende derartig mit der Musik verbunden ist, dass aus beiden ein vollkommen einheitliches Ganzes entsteht" ...

„Wenn man sich fragt, wie es möglich wird, in Bayreuth etwas zu erreichen, was sonst kaum erstrebt wird, so genügt es nicht, auf die besonderen hier waltenden Verhältnisse, auf die ungewöhnliche Begabung hinzuweisen, der sich hier alle ausführenden Kräfte unterordnen. Diese Begabung steht selbst im Dienste viel höherer Eigenschaften, die man im besten Sinne des Wortes moralische nennen mag. Woran scheitert gemeiniglich jedes Streben? Warum sieht man grosse Veranstaltungen zu kläglichen Resultaten führen? Es sind im Grunde Jämmerlichkeiten, denen das Wichtige zum Opfer fällt. Nicht die Sache ist es, um die es sich handelt; nur zu oft ist sie nur dazu da, dass Talent- und Gesinnungslosigkeit und damit allerhand Eitelkeiten und Interessen Spielraum gewinnen. Daraus folgt das Nachgeben, das Kompromisse-Schliessen, das Sichbegnügen

mit dem Annähernden, dem Mittelmässigen. In dieser Verstrickung geht jede Möglichkeit, zu einem Guten zu gelangen, verloren; es entsteht jenes Scheinwesen, das auf allen Gebieten herrscht, jenes scheinbar Gute, welches recht eigentlich das Schlechte ist. Hier nun ist der feste unbeugsame Wille da, wirklich und wahrhaftig Ernst zu machen. In den Dienst dieses höchsten sachlichen Idealismus stellt sich die Begabung. Alles fällt als nichtig ab, was sonst die Denk- und Handlungsweise der Menschen zu bestimmen pflegt; das Interesse der Sache ist das einzig Massgebende. Indem an ihm mit einer nicht um eines Haares Breite nachgebenden Energie festgehalten wird, indem es allem entgegengehalten wird, was von dem geraden Wege zum Ziele ablenken könnte, wird es möglich, die Knechtschaft jenes Scheinwesens abzuschütteln und zu der freien Wahrhaftigkeit durchzudringen, in der nur die echten Werte Geltung haben. — Mag nun auch das Beispiel dieser Aufführungen so wenig eine unmittelbare Nachfolge haben, wie frühere Aufführungen, unberechenbar ist doch die Wirkung, die von hier ausgeht. Nicht in dem Interesse der Bühne, nicht in dem Interesse der Kunst erschöpft sich die Wichtigkeit dessen, was hier gethan wird. Welchem Thätigkeitskreise der Einzelne angehören mag, zu welchen Zielen ihn sein Streiben treibt, er wird sich an dem, was er hier erlebt, stärken und aufrichten können, wenn er nur den Geist zu erkennen vermag, in dem hier gewirkt und geschaffen wird.“ —

Gerne haben wir das an dieser Stelle wörtlich citiert, schon weil solche Grundlinien einer Bayreuther „Umwelt“ auch heute noch durchaus sich bewähren, das will sagen: mutatis mutandis sogar unmittelbar auf die diesjährige Neu-Inscenierung (oder richtiger „Neu-Gestaltung ex fundamento“) des „Fliegenden Holländer“ sich wieder übertragen lassen. Wobei überdies noch hervorzuheben wäre, dass diesmal Siegfried Wagner mit der mise-en-scène des Dramas sein sehr respektables Gesellenstück geliefert hat.

Schluss folgt





Es war an einem trüben Oktobertage. In der Wiener Karlskirche, dem schönen Baue Fischer von Erlachs, deren Kuppel sich so frei und hoch aufwölbt. Ein kleines Häuflein Menschen stand in der Kirche. Von draussen drang ein dumpfes Brausen herein, wie von einer grossen Menschenmenge, die sich gegen das Thor heranwälzte. Plötzlich ertönte von der Kuppel her eine tiefe Glocke. Von anderen Seiten klangen andere immer tiefer und tiefer zusammen. Die Töne schienen sich von der Kuppel in langsamen, mächtigen Schwingungen herabzusenken, und die Lichter des Altars schwankten regelmässig hin und her. Plötzlich sprang das grosse Portal auf, und die Menschenwoge brach herein, zerteilte sich in den Sitzreihen und füllte den mächtigen Rundbau, während ein grosser Sarg hereingetragen und unter der Kuppel zwischen hohen Kerzen aufgebahrt wurde. Der Sarg *Anton Bruckners*.

Dann begann Musik. Zuerst ein schlichter gemischter Chor vom Altare her. Eine einfache, süsse Melodie: Schuberts „Litanei“. Dann vom Chore zuerst die Klänge von vier Tuben. Gross, ernst und schwer. Dann kamen andere Blasinstrumente hinzu und verflochten sich zu einem tiefen, ergreifenden Grabgesang. Das Ganze klang voll und reich und war doch von einfachster, klarster Schönheit. Die Töne bauten sich übereinander, eine grosse Figur legte sich über die andere wie zu einer hohen Tonpyramide zusammen. Die erhob sich immer mächtiger und mächtiger. Die Töne waren wie mit Cyklopenfäusten aufeinandergehämmert, bis über das ganze Mollgebäude ein heller, glänzender Trompetenton in Dur erklang, der wie eine Sonne über all das hinwegleuchtete. Es war das Adagio aus der siebenten Symphonie von Anton Bruckner ...

Damals hatte wohl jeder der Anwesenden die tiefste Empfindung von der *Grösse* dieser Musik. Da war die Seele voll von andächtigsten Dingen. Der ungeheure Kuppelbau des grossen Barockmeisters, der gewaltige Klang der tiefen Glocken, der sich in diesen voll hineinsenkte, die ungeheure Menschenmasse, die ergriffen den Raum füllte, und in all dem und über alles dies hin die Brucknersche Symphoniemusik. So gross, so reich, so glänzend, so voll von niederschmetternder Kraft ...

Unter solchen Eindrücken und in solchen Stunden drängt ein beschleunigtes inneres Schauen alle Erinnerungen dicht aneinander, so dass man nahe und ferne Dinge übersieht. So mag es denn damals vielen mir gleich ergangen sein, dass sie an jenem Tage erst recht tief erkannten, wie stark die künstlerische Persönlichkeit Anton Bruckners war. Suchte einer damals nach den Worten, welche diese künstlerische Welt aus der zeitgenössischen Musik herausheben sollten, so waren es diese: eine ungebrochene musikalische Naturkraft, die ungebändigt die symphonische Welt gleichsam aus den Angeln zu heben suchte. Ein Künstler, in dem die Musik als elementare Naturkraft auftritt, deren Walten er selbst als Inspiration des Höchsten, als religiöse Offenbarung empfindet.

Diese elementare Gewalt seiner Kunst verdankt Bruckner wohl seiner Abstammung. In ihm konzentrierte sich die Kraft eines Bauerngeschlechtes. Die Sünden, die Überkultur und die Künstlichkeiten der modernen Civilisation haben ihn nicht berührt. Die Wurzeln seines Schaffens greifen tief hinab in den Boden seiner oberösterreichischen Heimat. Aus Äckern und Wiesen, Bächen und Forsten zieht er seine Kräfte. Wenn er später in die Grossstadt kommt, geht er verwirrt und kindisch wie in einer fremden Welt herum. Neben Schubert ist Bruckner der einzige Musiker, der Ursprünglichkeit und Kraft genug hat, um — in seinen Scherzis — im Dialekte zu sprechen, als der natürlichen musikalischen Muttersprache seiner Seele ...

Wenn eine derartige Natur zum erstenmale in die musikalische, überkultivierte Welt eintritt, so wäre es ein Wunder, wenn sie nicht als unästhetisch und ungesittet empfunden würde ...

Seine oberösterreichische Heimat hat sich gegen Bruckner ankbar erwiesen, wie er ihr immer in zärtlicher Schwärmerei anhänglich blieb. An seinem Geburtshause in Ansfelden wurde am 12. Mai 1895 eine Gedenktafel angebracht: eine andere ebenso in Windhag a. d. Maltsch, wo Bruckner Schulgehilfe war, am 4. Juli 1897; eine andere an seinem Wohnhause in St. Florian im August des Vorjahres. Vor dem Pfarrhofe in Steyr, wo er oft gastlich weilte, ist seine Büste aufgestellt. Unter der grossen Orgel zu St. Florian ist die Grabstätte des Künstlers. So sind die Stätten der ersten Thätigkeit Bruckners mit seinem Namen äusserlich verbunden, wie sie in den Scherzis seiner Symphonieen für dauernde Zeiten mit dem Künstler innerlich verbunden sind.

Greifen die Wurzeln seines Schaffens weit in die heimische Erde, so strebt der knorrige Stamm und die Krone dem Himmel zu. Ein starkes religiöses Gefühl ist die zweite Kraftquelle seines Schaffens. Wenn sonst den modernen Menschen (den modernen Musiker im besonderen) religiöse Stimmungen überwältigen, sind es meist artistische Verzückungen übercivilisierter oder müder Seelen. So bei Liszt. Ähnlich



bei Wagner. Bei Bruckner ist es die Gewalt, Kraft und der Reichtum seiner starken Natur, welche er ehrfürchtig als religiöse Offenbarung empfindet, wie der Bauer seiner Heimat den reichen Erntesegen als Gnade Gottes verehrt. Er ist religiös gestimmt, wenn er am Werke ist. Ob er nun Symphonieen schreibt oder Messen, immer ist es seinem Gott zu Ehren, und die armseligen Trennungen zwischen kirchlich und weltlich, religiös und profan verschwinden für sein schöpferisches Gefühl. Deshalb treiben seine Symphonieen auf den Höhepunkten gewaltigen Chorälen zu, wie in seinen Messen wieder Trompeten und Posaunen mit weltlich-frohem Geschmetter den Herrn begrüssen.

Weitaus die grössere Hälfte seines Lebens verweilte Bruckner in seiner oberösterreichischen Heimat.

Es war das tragische Schicksal seines Lebens, dass er dann nach Wien geriet. Nicht etwa weil er hier Jahre der inneren Einsamkeit und der furchtbarsten künstlerischen Martern erlebte; sondern vor allem weil er zu jenen echten und ursprünglichen Naturen gehörte, die einmal von ihrem heimischen Boden losgelöst, schutz- und hilflos den mächtigen Halt verlieren, der im Boden und im Lande ihrer Heimat liegt.

Wir wissen ja, wie dieser Mann in der Grossstadt herumging. Friedlos, kindlich, verwirrt; von seiner inneren Welt hypnotisiert, ohne Organe für das äussere Leben; dem Spotte und der Roheit der Welt preisgegeben. Für die einen einer von den närrischen Leuten, wie man sie hier und da auf Dörfern findet, für die anderen ein Kuriosum, für jene ein kindischer Alter. Und der Künstler selbst, diese grosse und naive Seele, ging in dieser Menge staunend herum, küsste seinem mächtigsten kritischen Gegner die Hand, zog tief vor jenen den Hut, die ihn verlachten . . ., d. h. er suchte überall irgend einen Anschluss an die fremde Umgebung, ein Wort des Verständnisses, einen treuen Blick und konnte nicht begreifen, dass Welten zwischen seiner Natur und der grossen Stadt lagen. Er sah nur eine grosse, verwirrte, sonderbare und sehr komplizierte Welt um sich herum, deren Sitten, Worte, Bücklinge, Gebärden er in seiner einfachen Kraft nicht verstand, welche seine Versuche, sich ihr verständlich zu machen, mit Lachen zurückwies. Es war ein tiefes Gefühl, welches ihm die letzten Wünsche, in seiner Heimat das Grab zu finden, eingab. Nun ruht sein Körper in der heimischen Erde, die ihm Kraft, Leben und die Ursprünglichkeit seiner Natur gab, und die er nie hätte verlassen sollen.

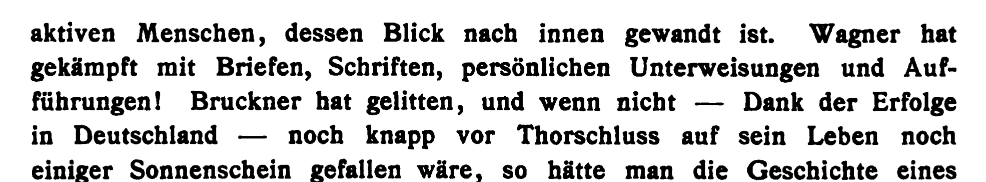


Wenn man Anton Bruckner aus der Ferne sah, erschien sein Kopf gleich dem eines römischen Imperators, wie ihn alte Münzen zeigen. Trat man näher und gewahrte man den gütigen Ausdruck der Augen, so erinnerte Bruckner eher an einen milden alten Priester, den die Alten

ehren und dem die Jungen gut Freund sind. Wenn man ihn in seinem weiten, faltigen Gewande, aus dem wohl hier oder da ein mächtiges, buntes Tuch herauslugte, und den breiten, plumpen Hosen über die Gasse gehen sah, glich er wieder einem biederen Dorfschullehrer. Aber die altväterische, breitschulterige Gestalt ähnelte auch einem Manne aus altem Bauerngeschlecht, der zwischen goldenen Saaten einherschreitet oder Sonntags nach gehörter Predigt zum Wirtshaus geht, wo der junge Wein winkt. Ähnliche Hauptzüge finden sich in Bruckners Werken wieder. Grandiose heroische Symphoniesätze, strahlend in Erz gepanzerte Themen, innigste religiöse Versenkung, tiefsinnige musikalische Schulmeisterei in Cadenzen, Formeln, Fugen, kontrapunktischen Kunststücken, und echte, kernige Bauerntanzweisen. Es sind nicht äusserliche Beziehungen, welche ich hier feststellen will, wenn es auch nur äussere Zeichen sind. Die Zusammenhänge zwischen Schöpfer und Werk, zwischen Erscheinung und innerer Welt sind ja etwas tief Geheimnisvolles. In einzelnen Momenten fühlt man sie. Wenn man ihnen nachgehen will, verschwinden sie vor dem suchenden Blick. Allein in diesen Identitäten zwischen Persönlichkeit und Werk liegt das, was man künstlerische Ehrlichkeit nennt; es ist das Gleichmass zwischen der Natur des Künstlers und seinen Schöpfungen, welches sich bis in die letzten Äusserlichkeiten offenbart. Vielleicht bei keinem Künstler war die innere Ehrlichkeit so stark und so offenbar, wie bei Anton Bruckner. Sie hat ihn vollständig beherrscht, sein Leben, sein Schicksal und sein Werk geformt.

In dem Jahrhundert der Zeitungen, des Telephons, der elektrischen Bahnen mag ja die Gestalt Bruckners etwas altväterisches haben, mag sein Leben und seine ganze Art wohl primitiv erscheinen. Der altfränkische Organist war wie aus einer fremden Zeit in die moderne Welt versetzt. Einen breiten Schlapphut auf dem Kopfe, mit weiten, bauschigen Kleidern umgeben, die nie passten und um den Körper herumschlotterten, hilflos, eckig in seinen Bewegungen, mit den Verhältnissen des Lebens und der Welt nicht vertraut, gleichsam völlig verwirrt und kindlich ging er herum. Wer ihn nicht kannte, lächelte manchmal über diese Gestalt. Wer aber den Wert des Lebens nach seiner Kraft, Selbständigkeit und Intensität misst, nicht nach der äusseren Form, der wird erkennen, dass Bruckner ein Leben wahrhaft grossen Stiles geführt hat.

Freilich, neben der glänzenden Lebensführung eines Richard Wagner, die durch den Kampf gegen die vereinigte europäische Dummheit und Bosheit auch ein äusserlich grossartiges Relief erhält, mag ja die Lebensführung Anton Bruckners uns klein erscheinen. Allein jene Art des Lebens entsprach dem Dramatiker: voll kühner Effekte, frappierender Übergänge, überraschender Scenenwechsel; ein jähes Tempo, starke Gegensätze. Das Leben Bruckners entspricht dem Mystiker: dem träumerischen, nicht



aktiven Menschen, dessen Blick nach innen gewandt ist. Wagner hat gekämpft mit Briefen, Schriften, persönlichen Unterweisungen und Aufführungen! Bruckner hat gelitten, und wenn nicht — Dank der Erfolge in Deutschland — noch knapp vor Thorschluss auf sein Leben noch einiger Sonnenschein gefallen wäre, so hätte man die Geschichte eines Künstlermartyriums schreiben müssen, wie es furchtbarer und ergreifender nicht zu finden ist. — — —

Folgende Briefe führen den Leser direkt zur Persönlichkeit Bruckners. Sie zeigen den Künstler in seiner ganzen Kindlichkeit, Naivität und mit seinem sich mitunter wunderlich gebahrenden Enthusiasmus. Den kleinen Einschlag an oberösterreichischer Bauernschlauheit würde man in dem Charakterbilde ungern vermissen, besonders, wo sie sich so naiv giebt. Manchmal wird man ein leichtes Lächeln nicht unterdrücken: oft wird man gerührt sein und stets durch das Bild eines eigenartigen, kindlichen Künstlers angezogen werden. Die Briefe sind an Dr. Theodor Helm, Musikkritiker der „Deutschen Zeitung“ gerichtet, der lange Jahre als erster für Bruckner eintrat. Sie bringen einem die Kampfzeiten Bruckners nahe. Dass eine Zeitung über ihn schreibt: er habe ein Recht aufgeführt zu werden, ist für ihn ein Lebensereignis. Den Bericht über seine Berliner Erfolge, welche den endgiltigen Triumph seiner Kunst herbeiführen, wird man mit besonderem Interesse lesen. Heute, wo Musikrichtungen förmlich auf Aktien gegründet werden, und Komponisten ihre eigenen Kritiker und Leibblätter besitzen, mittels deren sie — wie früher Politiker, Finanzfaiseure und Banquiers — Meinung machen, wird einem dieses Verhältnis eines genialen Künstlers zu einem Kritiker naiv genug erscheinen.

Hochwolgeborner Herr Doctor!

Entschuldigen gnädigst meine innigste Bitte um einige gewogene Worte aus Ihrer Genialität stammend in die Deutsche Zeitung bezüglich Carlsruhe. Post festum erbitte ich mir ergebenst wieder Göllerichs Brief.

Meinem grossen Gönner: hoch! hoch! hoch!

Wann werde ich das Glück haben meine Hochs nicht auf Distanz bringen zu müssen!!!

Prof. Nohl, den ich nicht kenne, schrieb mir wahrhaft rührend. Er wird bald kommen und mir noch mehr sagen. Gutmann gab das Schreiben in die Zeitung.

H. Vogel aus München las Göllerichs Brief und schrieb in Gewogenheit und Begeisterung, die schon von München herrührt, an den besten Freund seines Königs — den Stallmeister (sic!) — bei dem der König sogar öfters speist. Wegen Hofkapellm. Rheinbergers Benehmen gegen mich ist Vogel sogar von der Hofkapelle ausgetreten. Schon im



Voraus danke ich Hochdemselben für das Kommende, wie für alles schon Empfangene aus ganzer Seele!

Voll Respekt und Bewunderung verbleibe ich

Euer Hochwolgeboren dankschuldigster

Wien, 19. Juni 1885. A. Bruckner.

Hochwolgeborener, hochedler Gönner!

Gestatten mir Hochderselbe meinen herzlichsten Dank in Bewunderung zu Ihren Füssen legen zu dürfen! Besonders jetzt wieder zur Jahreswende drängt es mich, recht innigst zu danken, und von Oben das Beste für hochdenselben zu erflehen!

Sind H. Doctor doch der Einzige, der in hochedler Weise und mit bewunderungswürdigem Freimuth seine gerechte Stimme für mich erhebt! während alles Übrige bereits den — Schlaf längst wieder begonnen hat, (bis auf die Feinde,) und falsche schwache Freunde bereits sich im Lager der Gegner wohlbehalten befinden! De gustibus etc.

Schon mehrere Male zeigte man mir telegr. Berichte aus Neu-York, worin es heisst, dass Thomas die 7. Sinf. von mir aufgeführt habe und das Publicum dem Werke enthusiastische Aufnahme bereitete.

Dürfte ich nicht einmal bei Gelegenheit bitten um eine kleine Notiz?

NB. Auch in Amsterdam

Noch eine innige Bitte:

Dürfte ich nicht heuer doch hoffen, meinem hochedlen Gönner — dem Einzigen, — eines beliebigen Abends mein dankerfülltes Herz „in Form eines freudigen Prosit“ eröffnen zu dürfen!!!?

Bittend, mich nicht verlassen zu wollen, bin ich mit mit dem grössten Respekte

Euer Hochwolgeboren ergebenster

Wien, 9. Jänner 1887. A. Bruckner

Hochwolgeborner Herr Doctor!

bitte schönstens, lassen Hochselber, als einziger Vertreter meiner Werke in Wien, sich meine 5te Sinf. empfohlen sein. Auf Ihren Wunsch habe ich die vorläufige Aufführung gestattet. Der Chor um Mitternacht ist ein neuer, der 3te gleichen Namens. Der Verein hat selben aus Strassburg im Elsass erhalten, wohl der nächste Weg vom Schottenring. Die Zeitung erlaube ich mir zu übersenden. Bitte in dankbarer Verehrung den Wein mit einem tausendmaligem Hoch! gnädigst nicht verschmähen zu wollen! Es ist das die bereits erwähnte Zudringlichkeit, da ich auf andere Weise den Frühlingstrank mit meinen Hochs Euer Hochwohlgeboren nicht überreichen kann!!! Voll Dank und Verehrung

Euer Hochwolgeboren ergebenster

Wien, 22. April 1887. A. Bruckner.



Euer Hochwolgeboren!

Danke herzlichst für das liebenswürdige Schreiben! Dass ich damals recht starken Schmerz und Verlassenheit fühlte, kann ich nicht leugnen! Betrachten Hochselber die Situation in Wien — nur Einen zu besitzen — und ich bin verstanden. v. Bülow wird, so lange er leben wird, für meinen Ruin arbeiten.

Mr. Barry aus London schrieb mir, dass Richter am 23. Mai meine 7. Sinf. mit Meisterschaft vor einem grossen Publicum aufgeführt habe und dass das Werk sein höchstes Entzücken und seine tiefste Bewunderung erregt habe. Schreibt aber nicht, wie das Publicum selbe aufgenommen habe. Auch ist bis dato keine Kritik mir bekannt geworden.

Bitte um fernere Gewogenheit! Mit tiefster Verehrung

Euer Hochwolgeboren ergebenster

Wien, 2. Juni 1887. A. Bruckner.

Hochwolgeborner Herr Doctor!

Danke herzlich für Alles und jedes; es ist ja doch zu viel, um all das Liebenswürdige aufzählen zu können. Der Brief bei.

Warnsdorf birgt edle Leute.

Als Geheimniss sagte mir Richter, dass er die D-moll Sinf. im 3. o. 4. Londoner Concerte aufführen wird. Lauter Geheimnisse heute. H. Doctor! 2tes Geheimniss: Das Beserl*), das ich seit März 1890 restaurirte, ist endlich fertig. Es ist die nicht aufgeführte 1. Sinf. (C-moll.) 3. Geheimniss. Die neunte Sinf. (D-moll) ist begonnen.

Jetzt sind die Geheimnisse zu Ende.

Baron Wolzogen ersuchte mich ihm die Situation der Annahme Dedication durch den Meister zu erzählen, da er ein Buch herausgeben will u. diess mit einflechten will.

Im Frühlinge werde ich hochselbem das Hoch auf Distanz mit dem Maiwein zurufen!

Voll Dank u. Respekt im Herzen bin ich

Euer hochwolgeboren dankschuldiger bewundernder

Wien, 18. Febr. 1891. A. Bruckner.

Den Damen — Handkuss!

Hochwolgeborner Herr Doctor!

Eben von Berlin zurückgekehrt erlaube ich mir innig zu bitten, Hochselber wollen einige Worte zusammenfassen aus beiliegenden Kritiken u. selber gütigst in Ihrem sehr berühmten Blatte einrücken lassen. Sämtliche Berliner Blätter urtheilen sehr gut; keines abfällig — das war nie da. (sic.)

*) Soviel wie „Gassenbub". So nannte Bruckner seine erste Symphonie.

Tappert u. Lessmann ebenfalls köstlich.

Der Jubel bei dem Empfange in der letzten Chorprobe u. bei der Generalprobe grossartig — am Schlusse auch Trompeten und Pauken.

Der Jubel aber nach dem Concerte spottet jeder Beschreibung; die meisten Herrschaften kamen zu mir, u. gratulirten (!), als ich lange — lange Zeit auf dem Podium bleiben und mich bedanken musste.

Künftigen Winter kommt das Te Deum wieder in Berlin zur Aufführung u. eine o. zwei Sinfonien; eben so in Dresden, Stuttgart, etc. Christiania brachte es acht Tage früher.

— v. Bülow*) hat das Te Deum zur Aufführung empfohlen, brachte dem Dirigenten H. Ochs, der das Werk meisterhaft gebracht hat, meine Photografie u. nannte das Werk ein ausgezeichnetes.

Der Lorbeerkranz ist so eben angekommen. Ein Riese.

Bitte sehr um Ihre Huld. Meinen Dank im Voraus!

Die Blätter erbittet sich voll Respekt mit Herzen post festum wieder retour

Euer Hochwolgeboren dankschuldigster

Wien, 12. 6. 1891. A. Bruckner.

---

*) Der bis dahin bekanntlich Bruckner feindlich gegenüber stand.

Vier weitere Essays über Bruckners Lehrjahre, seine Symphonieen und geistlichen Werke, Anekdotisches und eine Reihe von Briefen, sowie zwei Seiten aus der Partitur seiner IX. Symphonie in Facsimile, ein unediertes Lied und einige Karikaturen folgen später.



Lieber, guter Freund!

Ich habe keinen Verleger gefunden. Wenn Sie Hr. Prof. Winterberger schreiben, so wollen Sie ihn ersuchen, um das Thema in Hmoll, das er mir im Gewandhause aufgab.
Danke herzlich für Ihre Güte edler Freund!

15/1 885. Ihr Bruckner.

Extrablatt vom Montag schmeichelhaft Deutsche Zeitung vom Mittwoch sehr gut.

Dieser Brief **Anton Bruckners** ist adressiert:

Sr. Wohlgeboren
Herrn Alfred Stross
Compositeur in loco
Stadt, Elisabethstrasse
No. 16.



Im Jahre 1845 stand der damals dreiundzwanzigjährige Joachim Raff vor der Entscheidung über seine ganze Zukunft. Von seiner Familie zum Geistlichen oder Schulmann bestimmt, hatte er zuerst das Gymnasium zu Rottweil in Württemberg, der Heimat seines Vaters, dann das Schwyzer Jesuitenkollegium besucht und sich vornehmlich in den alten Sprachen ausgezeichnet, so dass er, kaum achtzehn Jahre alt, dem päpstlichen Nuntius auf einer Reise desselben nach St. Gallen als Dolmetsch mitgegeben ward. Das Wohlgefallen, welches er bei diesem Anlass den Regierenden von St. Gallen erregte, trug ihm bald darauf eine Lehrerstelle an der höheren Mädchenschule zu Rapperswyl ein, über welchen Glücksfall sich jedoch die Seinigen mehr als er selbst freuten, denn seine eigene tiefste Sehnsucht war, Musiker zu werden. — Die grundlegenden kontrapunktischen Kenntnisse hierzu hatte er sich auf autodidaktischem Wege erworben und schon 1843 ein paar Kompositionen heimlich nach Deutschland an Mendelssohn geschickt, mit der Bitte um dessen möglichst unumwundenes Urteil und dem Zusatze, dass er Stellung und Familie aufgeben müsse, wenn er seinem Drange zur Kunst folge. Trotzdem lautete Mendelssohns Antwort warm ermutigend: er könne einem Anfänger von so fragloser Begabung nur zureden, die Künstlerlaufbahn anzustreben und werde die eingesandten Klavierstücke Breitkopf & Härtel zum Verlag empfehlen — was auch wirklich geschah. Dieser Erfolg war natürlich nicht angethan, den jungen Lehrer mit seinem bisherigen Lose zufriedener zu machen; es währte nicht lange, so gab er seine Stellung auf und entzweite sich dadurch vollständig mit seinen Angehörigen, denen sein neuer Lebensplan als heller Wahnsinn erschien. Eine Weile hatte er sich durchgeschlagen, so gut es gehen wollte, hungernd und schuldenmachend — und eben befand er sich, von allen Mitteln entblösst, in Zürich,**) als die Zeitungen

*) Die Zustimmung zur Veröffentlichung der Briefe Liszts, sowie zur Entnahme der — leider wenig zahlreichen — Briefe meines Vaters aus dem Weimarer Lisztmuseum verdanken wir der Güte von Liszts Rechtsnachfolgerin, I. D. der Frau Fürstin Marie Hohenlohe. Anmerkung der Herausgeberin.

**) Als Raff dann späterhin mit seiner Gattin den Zürichsee bereiste und ihr seinen Geburtsort Lachen zeigte, wies er ihr auch bei Zürich auf einer Landzunge in



meldeten, dass Franz Liszt, der damals im 34. Jahre, aber längst auf der Höhe des Ruhmes stand, in Basel konzertieren werde. —

Raff erfuhr es und beschloss sofort, zu Fuss nach Basel zu wandern, denn das Benützen einer Fahrgelegenheit würde seine letzte geborgte Barschaft, welche ihm den Eintritt in das Konzert ermöglichen sollte, aufgezehrt haben. Er machte sich also am bestimmten Tage zeitig auf den Weg. — Nachdem er etwa die halbe Strecke zurückgelegt, kehrte er an der Strasse in ein kleines Wirtshaus ein und liess sich Kaffee geben. Die Zeit war noch so reichlich bemessen, dass der ermüdete Fusswanderer sich getrost ein wenig zum Schlafen legte, nachdem er den Wirtsleuten dringlich eingeschärft, um welche Stunde sie ihn wecken müssten. — Das gutmütige Wirtspaar spürte Mitleid mit dem blassen jungen Mann, und als obendrein ein heftiger Regen losbrach, hielten sie es nicht mehr für notwendig, den Schläfer zu wecken. — „Bei dem Wetter kann er doch nicht zu Fuss nach Basel", sagte der Wirt.

Raff erwachte von selbst — mit Schrecken gewahrte er, wie spät es geworden, und verwünschte die unzeitige Gutherzigkeit der Wirte, welche ihm wohl verdutzt nachgeschaut haben mögen, wie er nun, des Regens ungeachtet, im Geschwindschritt davonstürmte.

Triefend, durchnässt bis auf die Haut, erschien er in Basel an der Kasse des Konzerthauses, wo das Konzert bereits begonnen hatte. Ein Billet war nicht mehr zu haben, der Saal überfüllt — „Aber ich bin zu Fuss von Zürich gekommen, um Liszt zu hören", wandte der Abgewiesene ein. Zufällig befand Belloni, Liszts Sekretär, sich in der Nähe und vernahm dies; er führte den sonderbaren Gast in einen Nebensaal, mit dem Bedeuten, hier zu warten. Als Liszt die „Fantasie aus Robert", welche er eben vortrug, beendet hatte, trat Belloni zu ihm und meldete, draussen stehe ein regentriefender Mensch, der des Konzertes wegen zu Fuss hergepilgert sei und nun nicht Platz finde. „Den bringen Sie her, der soll neben mir auf dem Podium sitzen," gebot Liszt.

Auf dem Podium waren, des enormen Andrangs halber, bereits einige Sitzplätze geschaffen; die feingekleideten Inhaber derselben rückten ängstlich weg, als der tropfnasse junge Fremdling eingeführt und zwischen sie gesetzt ward. — „Ein ganzer Kreis von Regenwasser bildete sich auf dem Boden um mich; wie ein wandelnder Springbrunnen sass ich da," erzählte Raff in späteren Jahren. Aber er empfand kein Unbehagen, nur das Glück, einmal einen grossen Künstler zu sehen und zu hören.*)

---

der Limat eine kleine Laube, in welcher er, weil obdachlos, zwei Nächte lang geschlafen. Anmerkung der Herausgeberin.

*) L. Ramann's sonst so verdienstvolle Lisztbiographie enthält hier eine Unrichtigkeit, indem sie diese erste Begegnung Liszt's mit Raff nach Hamburg verlegt. (II. Band, S. 248.) Sich bis dorthin durchzuschlagen, wäre für letzteren die bare Unmöglichkeit gewesen!

Nach dem Konzert lud Liszt seinen zugereisten Verehrer, der ihm starke Teilnahme einflösste, zu einer Unterredung. Raff legte sein ganzes Leben und Streben offen dar, er war unter der Erregung des eben gehabten gewaltigen Kunsteindruckes hingebender, als eine gewisse weltscheue Sprödigkeit ihm für gewöhnlich gestattete. Und Liszt, dessen warmes grosses Herz einem wertvollen Menschen gegenüber nie versagte, war von der Eigenart und dem reichen musikalischen und sonstigen Wissen des Ankömmlings so entzückt, dass er ihn dauernd an sich zu fesseln beschloss. „Bleiben Sie bei mir, ich nehme Sie mit nach Deutschland,“ lautete sein letztes Wort.

So geschah es. Raff verliess in Liszts Begleitung die Schweiz, und während der gemeinsamen Reisezeit vertiefte und verinnerlichte sich das gegenseitige Verhältnis beider. Auf deutschem Boden angelangt, wollte Liszt seinen Schützling auch fernerhin um sich haben und suchte diesen zu überzeugen, dass er den Aufenthalt bei seinem Gönner ja durch vielfache nützliche Dienste wett machen könne. Raff befürchtete dagegen, dass er Liszt auf dessen Konzertreisen wenig nützen, sich selbst jedoch die Sammlung zu ruhiger Arbeit und Fortentwicklung nehmen werde; er bat daher um Liszts Empfehlung an irgend ein Institut, wo man für einen musikalischen Menschen Verwendung habe. Durch Liszts Vermittlung fand sich eine solche Stelle bei der Musikalien- und Pianofortehandlung Eck & Lefebvre in Köln; dort blieb also Raff zurück, indessen Liszt sich zur Reise nach Ungarn anschickte. In Frankfurt a./M. nahmen die nunmehrigen Freunde bewegten Abschied, ehe ihre Wege sich trennten. — Raffs Stellung in Köln erwies sich als keine leichte, wenigstens für jemand, der zur Empfindlichkeit des Künstlers den Stolz des Armen besass. Der erste der hiermit beginnenden Briefe, geschrieben am 21. März 1846 (also kaum $^1/_2$ Jahr nach Raffs Eintritt in das Lefebvresche Geschäft) legt davon Zeugnis ab:

Sr. Hochwohlgeboren Herrn Herrn Hofrath Dr. Franz Liszt, Grossherzgl. Sächsisch. Kapellmeister, Ritter etc. etc.

Ohne zu wissen, ob Sie noch in Wien sind, mein theuerster Herr und Meister! richte ich gleichwohl die gegenwärtigen Zeilen dorthin an Sie. — Jedenfalls empfangen Sie selbe durch gütige Vermittlung Herrn P. Mecchettis*), an den ich heute die Manuskripte meines op. 21. 22. 24. 25. u. 26. sende, was ich früher gethan hätte, wenn nicht unsere Localveränderung mir unnöthiger Weise eine Masse Zeit weggenommen, die leicht besser zu verwenden stand. Ich habe Herrn Mecchetti einen

*) Inhaber der bekannten damaligen Verlagsfirma Mecchetti in Wien.



ordinären Geschäftsbrief geschrieben, wie dies bey den Herrn Verlegern meines Erachtens immer das Zweckmässigste ist.

Gleichzeitig erhalten Sie einen Correctur-Abdruck von meinem op. 15., dessen Dedication anzunehmen Sie seiner Zeit so gütig waren. — Sie haben (um mich eines trivialen Ausdrucks bedienen zu dürfen) im eigentlichen Sinn des Wortes zu Gevatter gestanden bei diesem Kinde, dessen Fortkommen in der Welt ich Ihnen desshalb auch dringend zur Last lege. — Ein Exemplar Paraphrasen kömmt mit, da es Ihnen vielleicht „Spass macht."

Der Hauptinhalt dieses Briefes ist ein für Sie wie für mich gleich unangenehmer. — Sie wissen, wir sind nun in St. Gereon. Herr Lefebvre hat sich seine Wohnung in „grossem Styl" meubliert. Seine Mama führt getrennte Haushaltung. — . . . Wenn Sie bedenken, wie sehr Herr Lefebvre der Mann des momentanen Eindrucks ist, so wird Ihnen sogleich klar seyn, wie es jetzt um ihn aussieht. Seit 8 Tagen ist er völlig verwandelt. Er nimmt das air eines „Grand Seigneur" an und will Aristocrat werden. Das wäre all gut, wenn es gehörig motifirt wäre. — . . Alles hier Gesagte könnte Ihnen die Meinung beibringen, dass ich erbittert sey; es ist aber nicht so, sondern ich bin blos contemplativ. — Sie erinnern sich, mir in Frankfurt einige meiner Briefe nebst wenigen Andern vorgezeigt zu haben, mit dem Bemerken, dies wären die Briefe par préférence, die Sie mit nach Weimar nehmen. Ich meinestheils nahm dies für einen jener zahllosen Beweise von Wohlwollen auf, womit mich Ihre Güte beinahe erdrückt. —

Herr Lefebvre fühlte sich aber dadurch tief beleidigt. Es ist auch ganz natürlich, dass ein Mann, der, wie er selbst sagt, Ihnen schon so „viele Gefälligkeiten" erzeigt hat und Sie so „uneigennützig liebt", es übel aufnimmt, wenn er sich gegenüber einen obscuren Emporkömmling ohne alles Verdienst so auszeichnen sieht. — Herr Lefebvre hatte Sie damals mit Aufträgen wegen Berlin, Weimar und Hechingen versehen, von denen er täglich das Resultat in einem Briefe von Ihnen zu erfahren hoffte und wünschte. — Ich tröstete ihn jedesmal, wenn er über Ihr Stillschweigen unmuthig war, damit, dass ich ihn auf die Güte Ihres Herzens und die erprobte Sorgfalt für Ihre Freunde hinwies. Meine Überzeugung hiervon erhielt gleich darauf in Herrn Mecchetti's Brief einen neuen Beleg für ihre Wahrheit. Ich zeigte ihm den Brief und sagte dabey oder vielmehr ich rief dabey aus: „Nun sehen Sie, dass er an Alles denkt!" — „Dass er an Sie denkt, wollten Sie sagen, nicht aber an uns", entgegnete Herr Lefebvre bitter. — Ich habe fortgefahren (und werde fortfahren) die Geschäfte, für welche ich angestellt bin, nach Kräften zu bestellen. Allein Hrn. Lefebvre's Benehmen zeigte von da an eine auffallende Theilnahmlosigkeit gegen mich.

Vor circa 7 Tagen ersuchte mich ein hier durch nach Berlin reisender Offizier, ihm das Établissement zu zeigen. Wir verfügten uns Abends beim abscheulichsten Wetter nach Gereon. Herr Lefebvre, bereits dort wohnend, hörte, dass Jemand unten spielte und kam in's Local herunter. Der Offizier klimperte an einem Böhler'schen Nocturne und verbreitete sich über allerley Compositionen. Herr Lefebvre glaubte wahrscheinlich, mir irgend eine Demüthigung werden lassen zu müssen. Er fragte also den Offizier, ob er nicht von einem gewissen Joachim Raff gehört hätte. Der Offizier verneinte, meinte aber, „dieser Compositeur müsste wohl seine Sachen in Frankreich veröffentlichen". Umsonst dass ich Herrn Lefebvre bittend ansah. Er fuhr mit triumphirendem Lächeln in seinen Nachforschungen fort, wobey er von Zeit zu Zeit dem Offizier nach mir hin deutete. Dieser kehrte sich denn auch bald gegen mich um und fragte trocken: „Aha! sind Sie vielleicht?" — „O ja," antwortete ich roth vor Scham wie ein Krebs. H. Lefebvre war ganz glücklich; aber warum konnte er mir diese Sottise gegenüber einem wildfremden Menschen nicht ersparen? — Am 17. dieses war der jungen Madame Lefebvre Namensfest. Ich verfügte mich also nach Tische, wo ich sicher war, Madame zu treffen, in Begleit des Buchhalters, der sehr an mich attachirt ist, nach Gereon, um der Dame meine Devotion zu bezeigen. Wie wir eintraten, machte Herr Lefebvre der Tischgesellschaft gegenüber die Bemerkung: „Dass man doch vor diesem Fabrikvolk keine Ruhe hat!" —

— — Mein theuerster Herr, Sie wissen, dass ich keine Ansprüche mache, höflich behandelt zu werden. Ohnedem ist ja die Höflichkeit nichts Anderes als eine Angewöhnung, den Leuten Artigkeiten zu sagen die sie nicht verdienen und Unangenehmes nicht zu sagen, was ihnen eigentlich von Rechtswegen gebührt. — Aber, wenn auch meine Unbeholfenheit mir Belehrung und Tadel, wenn meine Armuth mir Mitleid zuzieht, so habe ich durch eine ehrenhafte Abkunft, durch erworbene Kenntnisse, wie mangelhaft sie auch seyen, und durch das redliche Streben, in meinem Fache Anerkennenswerthes zu leisten, doch Ansprüche auf humanes — menschenfreundliches Benehmen — so habe ich mich gegen das Haus Lefebvre und alle seine Angehörigen bis jetzt in jeder Hinsicht auf eine Weise benommen, die mich in seiner Achtung höher stellen sollte als auf die Stufe gewöhnlichen „Fabrikvolkes". Wenn Herr Lefebvre endlich bedenkt, dass ich für das nicht eben bedeutende Appointement von 300 Thalern, täglich wenigstens 6, oft auch 9 und 10 Stunden für sein Établissement arbeite,*) wenn er sieht, dass ich mich oft in meiner eigenen Arbeit unterbrechen lasse, um dieses oder jenes was er mich heisst zu

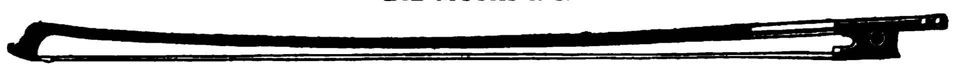
*) Ein Hauptteil dieser Arbeit bestand darin, den Käufern die neuen Klaviere durch Vorspielen vorzuführen.



thun, wenn er weiss, dass ich neuestens wieder einen Beweis meiner Pflichttreue und dankbaren Ergebenheit gegen das Haus statuirt habe, indem ich es wagte, Ihnen zu sagen, dass ich nicht nach Weimar kommen könne, so dürfte sein Benehmen gegen mich auch dann noch freundlich sein, wenn er eine bessere Tapete oder ein hübscheres Sopha besitzt — denn ich helfe ja für geringen Lohn daran arbeiten, dass dieser Luxus bestritten werden kann. —

Ich habe meinen Aerger unterdrückt, wie ich jene Bemerkung hörte, und der jungen Frau meine Glückwunsche dargebracht, die denn auch mit hinlänglicher Förmlichkeit entgegengenommen wurden. Allein wie ich das Zimmer verlassen hatte, nahm ich mir vor, jede ähnliche Begegnung zu verhüten. — Ich habe der alten Mama, die mich sehr lieb hat, und der ich stets mit inniger Verehrung zugethan bin, alles erzählt und meinen Entschluss mitgetheilt, „nie mehr in die Wohnung Herrn Lefebvre's zu gehen." Sie hat mir übrigens sub rosa mitgetheilt, dass das alles noch viel schlimmer kommen dürfte. — Am 19. war Joseph, also Herrn Lefebvre's Namenstag. Ich habe an diesem Tage alle meine Geschäfte auf der Fabrik wie gewöhnlich abgethan, nur mit dem Unterschied, dass ich jetzt in einem ungeheuren Saal, worin circa 26 Instrumente stehen, bei geschlossnen Fensterladen und abscheulicher Kälte und Feuchtigkeit ohne Heizung da sitzen musste. Inzwischen that ich keinen Tritt in die Zimmer des Hrn. Lefebvre, und da ich ihn auch sonst nicht ansichtig wurde, so gratulirte ich ihm nicht. — Seither sah ich ihn ein einziges Mal. Obschon ich ihm artig einen guten Tag wünschte und mich vom Stuhle erhob, so brachte er es nicht einmal über sich, mich nach dem Gange des Geschäftes zu fragen. — Es unterliegt nunmehr keinem Zweifel, dass diese Spannung andauern wird. Mittlerweile habe ich mich entschlossen, dem Hause fortwährend mit derselben Ausdauer zu dienen und gegen Hrn. Lefebvre und dessen Frau keinerley Zeichen meiner Unzufriedenheit zu geben, sondern dieselben vielmehr mit aller äusserlichen Artigkeit zu behandeln. Dass ich aber jenes innere Dévouement für Herrn Lefebvre verloren habe, aus dessen Antrieb ich mich für Jemand dem Tode preisgeben könnte, brauche ich Ihnen nicht zu sagen. —

So unwillig Sie auch nach Lesung alles Obigen über diese Zeilen und mich selbst seyn mögen, ich hielt es für meine Pflicht, Ihnen diese plötzliche Veränderung mitzutheilen. — Auf jeden Fall habe ich mich auf das Schrecklichste gefasst gemacht. Es liegt mir auf der flachen Hand, dass wenn die Sache weiter kommen sollte, Sie nicht anstehen werden, mich aus Freundschaft gegen Herrn Lefebvre zu abandonniren. Ich werde mich mithin so weit zusammenzunehmen suchen, dass ich den ersten Schlag, den das Schicksal nach mir thun wird, auszuhalten im Stande bin. —



Vorläufig zähle ich auf Ihre Discretion, da ich keine Lust habe, mich den Verfolgungen eines Mannes auszusetzen, der in seiner Heftigkeit keine Rücksichten kennen wrüde. —

Was auch Ihre Handlungsweise in einem vorkommenden Falle seyn würde, zweifeln Sie nicht, dass ich dieselbe gleich ehren werde und jeden Schritt, den Sie von mir oder gegen mich thun könnten, nur den Umständen, weniger Ihrem eigenen Willen zuschreiben würde. —

Herr Lefebre hat neulich geäussert, dass ich sehr wohl wisse, wie man an Sie schreiben müsse. Als ob Sie sich von meinen Briefen jemals hätten für mich einnehmen lassen können!!! — — Gewiss, wenn Herr Lefebvre gegenwärtigen Brief zu lesen bekäme, würde er seinen Irrtum einsehen.

Einige Zeilen von Ihnen würden mich sehr — sehr beruhigen. — Inzwischen Gott ist gross und die Welt weit. Ich bin gesund und dank Ihrer Güte in weit besseren Verhältnissen, als an jenem 18. Juni, da ich todt müde, in dem kleinen Nebensaale auf eine Bank sank, gerade ehe Sie die unerreichte Fantasie aus Robert vortrugen. — Der Dämon, der mich mein ganzes Leben durch verfolgt, hatte damals alle Schleussen des Himmels geöffnet, um die Wege vor mir schlammig, die Luft schwer und feucht und das Tageslicht trübe und kürzer zu machen. — Allein es war des Geschickes Wille, dass ich jene Tagreise vollenden und zu Ihnen gelangen sollte. —

Hätte ich in Frankfurt gewusst, was ich jetzt weiss, ich wäre Ihnen noch in der Nacht barfuss nachgeeilt. Je nun! —

Ich will den Brief schliessen.

Schott*) hat mich eingeladen, Beiträge in die „Caecilia"**) zu schreiben. Ich werde diese Gelegenheit benutzen, um nächstens einige möglich solide Artikel gegen die Klavier-Reaction zu schreiben, beruhend auf der Grundlage, dass jene Leute Musik auf dem Klavier machen wollen, welche für dieses Instrument weder gedacht noch geschrieben ist, — während wir (wie anmassend!!!) mit Recht glauben, der musikalische Gedanke müsse so effektvoll wiedergegeben werden, als das Instrument es gestattet. —

Der vierhändige Klavierauszug der Cantate †) und Jeanne d'Arc ††) werden demnächst bey Schott die Presse verlassen können. —

Wann bekomme ich endlich Ihre Manuskripte?? —

---

*) Chef der grossen Verlagsfirma B. Schotts Söhne in Mainz.

**) Die von S. W. Dehn herausgegebene Musik-Zeitschrift „Caecilia".

†) Liszt's Festkantate zur Einweihung des Bonner Beethovendenkmals.

††) Liszts Gesangswerk „Jeanne d'Arc au bucher."



Und nun leben Sie tausendmal wohl, wenn es möglich wäre, zufriedener als ich in diesem Augenblicke, und denken Sie, dass ich bis zum letzten Athemzuge bleiben werde

Ihr treueigener

Joachim Raff.

Cöln, am 21. März 1846.

Die Lichtpunkte in Raffs ödem Dasein und gereizter Stimmung bildeten Liszts hier folgende Briefe. (Zugleich sei angemerkt, dass kleine Fehler und undeutsche Wendungen in Liszts Schreibweise absichtlich beim Druck nicht ausgemerzt wurden, um in Nichts den Stempel dieser einzigartigen Persönlichkeit zu verwischen.)

Lieber Raff!

Ich danke Ihnen herzlich für Ihren lieben, verständigen Brief. Auf welche Art und Weise sich auch fernerhin Ihre Privatverhältnisse gestalten, soviel können Sie gewiss seyn: dass ich Ihnen gerne stets mit Rat und That freundschaftlich zur Seite stehen werde. Sie wissen, dass bannale Höflichkeitsphrasen und nichts „bedeutende“ Freundschafts-Anträge nicht in meiner Gewohnheit liegen — — Ich brauche Ihnen daher nicht zu wiederholen, dass ich das feste Vertrauen habe, Ihre Carrière zu fördern und dass sich also diese Carrière mit Gottes Hilfe und Ihren ausgezeichneten Talenten auf graden, ehrenvollen und brillanten Weg machen wird . . .

Meine Sommerprojekte sind noch unbestimmt. 30 ten April gieb ich mein erstes Conzert in Pesth — 17 ten May mein letztes in Wien — die Woche darauf muss ich in Schlesien bei Fürst Lichnowsky*) zubringen. Ende May bin ich retour in Wien und gehe dann nach Pressburg, Oedenburg und Grätz (Steyermark) — dass spinnt sich bis zum 15. Juni hinaus.

Dann will ich endlich etwas schnauffen und arbeiten. Vielleicht komme ich nach Köln — oder Sie kommen auf ein. Monate nach Wien — denn à distance will ich Sie nicht brauchen und missbrauchen. — Eines kann ich Sie aber versichern, dass meine Manuskripte ungeordnet bleiben, bis Sie sich nicht derer gefälligst und tüchtigst annehmen.

Im Laufe July-August gehe ich wahrscheinlich über Jassy, Bucarest, Odessa, nach Constantinopel — Sardanapalus**) kommt an's Brett im Kärnthner Thor Theater (italienische Saison) künftigen May (47.)

---

*) Fürst Felix Lichnowsky, der bekannte Parlamentarier der Rechten, der zwei Jahre später zu Frankfurt a. M. während des Bundestages ein Opfer der Volkswuth wurde.

**) Liszts projektierte Oper „Sardanapal“.



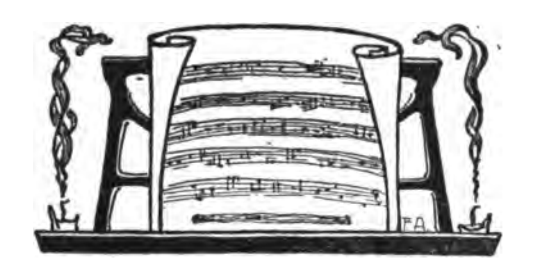
Würde es Ihnen angenehm seyn, diese kleine orientalische Reise mit mir zu machen? —

Die Stücke, welche Sie an Mechetti zugestanden haben, gefallen mir und sind ganz ausgezeichnet gearbeitet. Bey der ersten Gelegenheit werde ich Ihnen als Taufpathe dienen, und sie dem Publikum in voller Pracht produzieren.

Adieu lieber tüchtiger Raff comptez toujours et partout sur ma toute dévouée amitié.

17. April Prag 46. F. Liszt.

Fortsetzung folgt





Am 4. Oktober 1871 ist er gestorben, seine Werke wurden also dies Jahr „frei". Das pflegt ein sehnlich erwarteter Augenblick zu sein für die weniger begüterten Verehrer eines Schriftstellers oder Komponisten, der Augenblick, in dem sich Publikum und Verleger für den Verlust der einst so ausgebeuteten Nachdrucksrechte entschädigen. Wie das Kind die Tage vor Weihnachten, so zählt mancher arme Teufel schon die Jahre ab, die er noch warten muss, bis er sich etwa den „ganzen" Wagner oder Brahms für ein Erzwingbares anschaffen kann; und wenn es so weit ist, beeilen sich die Verleger es einander zuvor zu thun in billigen Gesamtausgaben und „Albums". Wo sind unsere Brücklerfresser?

Nun freilich, es gehörte niemals ein Vermögen dazu, sich das bescheidene Erbe des Frühverblichenen, die vier Hefte mit den vierundzwanzig Gesängen anzuschaffen. Vielleicht mag es um so seltsamer scheinen: was man ein Publikum nennt, hat Brückler bis jetzt nicht gehabt und wird er vielleicht nie haben. Und das ist auch ganz gut.

Ein Blick auf die neuen Loewe-Ausgaben zeigt deutlich genug, welcher Art das Publikum ist, auf das die Verleger auch bei einem vornehmen Komponisten rechnen müssen. Die solide, allzu voluminöse Breitkopfsche Gesamtausgabe ausgenommen, ist nichts geleistet worden als oberflächliche Zusammenstoppeleien einiger aufgesammelter „beliebtester" Gesänge des Komponisten, bei denen die „Uhr" nach wie vor als „Ballade" figuriert, und man das Grandiose und Flache zusammenschlucken muss wie Ein Gesind.

Darum wollen wir hier keine Propaganda für Brückler machen. Er eignet sich nicht dazu. Er hat keinen Schlager nach Art des „Douglas", nach der Art des Chopinschen Trauermarsches oder des Schubertschen Ständchens geschrieben, womit man Bresche schlagen könnte. Was wäre auch damit gewonnen! Die grosse Menge kennt ihren Schubert kaum mehr als sie Brückler kennt; oder vielmehr sie kennt *ihren* Schubert und das ist ein anderer als der wirkliche. Für sie sind alle Komponisten Verdi-Männer, deren Melodieen man trällert.

Wir aber, die wir Hugo Brückler kennen und lieben, wir mögen dieses dreissigste Jahr nach seinem frühen Tode zu einer stillen kleinen Feier benutzen, ganz unter uns: einander abfragen, was es denn eigentlich

war, weshalb der Schöpfer von ein paar wenigen Liedern so innig unserm Herzen verwuchs, und vielleicht nachher, wenn wir ganz allein sind, uns mit jenem Notenhefte an den Flügel setzen, dessen Titelblatt die gebrochene Säule ziert. Da mag er dann selber zu Worte kommen mit seinen Schwanenliedern:

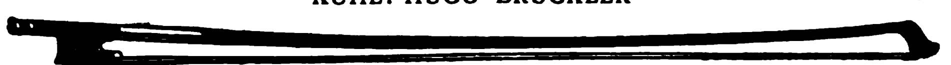
Die du, über die Sterne weg,
Mit der geleerten Schale
Aufschwebst, um sie am ew'gen Born
Eilig wieder zu füllen:
Einmal schwenke sie noch, o Glück!

Opus eins — Opus zwei — Nachlass. Im ganzen vierundzwanzig gedruckte und zwölf ungedruckte Nummern. Das ist das Ergebnis dieses sechsundzwanzigjährigen Lebens. Fünf Lieder Jung Werners machen den Anfang. „Herzlich" steht als Vortragsbezeichnung vor dem ersten. Und damit hat der Komponist unbewusst sich, seine Kunst, ja sein künstlerisches Arbeiten selber charakterisiert.

Die Vortragsbezeichnungen Brücklers sind ein Ereignis. Indem er das Zeitmass durchs Metronom angiebt, findet er Freiheit, eine nicht rein musikalische, sondern den Inhalt, die Seele des Stücks bezeichnende Vortragsvorschrift zu geben. Schon Beethoven in einem Teil seiner späteren Werke, nach ihm besonders Schumann hat die Ersetzung (nicht Übersetzung) der italienischen Kunstausdrücke und damit die Befreiung von der Schablone angestrebt; Brückler verlässt das Spezialfach der Musik und giebt Bezeichnungen, die ebenso wohl für die Deklamation der Gedichte allein passen könnten. Da ist von den Liedern Margarethas das eine „jungfräulich" und das andere gar „recht betrübt" vorzutragen; Jung Werner singt einmal „langsam, starr, wie in sich versunken", ein andermal „mit dem Ausdrucke neuen Auflebens"; sein „Die Raben und die Lerchen" ist „frisch vom Herzen weg zu singen", und den Vogt von Tenneberg sieht man „behäbig" und „still vergnügt".

Ich sage, Brückler hat mit jener Vortragsbezeichnung selber seine Kunst charakterisiert. Und zwar nach ihrem Werden und Wesen. Es spricht sich in ihnen seine ganze Naivität aus. Er selber war ein in sich still vergnügter Mensch, der frisch vom Herzen weg sang, was in ihm lebte und webte. Und zugleich sieht man, welcher Art dieses Leben und Weben war: keine „absolute" Musik, sondern eine musikgetränkte Poesie. Daraus ergiebt sich die Form seiner Schöpfungen.

Die rezeptiv-literarische Fähigkeit, die Individualität einer Dichtung zu erfassen, ist ja im Liederkomponisten unumgängliche Voraussetzung für die produktiv-musikalische Charakteristik. Brückler ist in seiner Begabung, die Eigenart eines Gedichtes mit zwei Worten zu kennzeichnen, der einzige Vorgänger Hugo Wolfs, aus dessen Vortragsbezeichnungen man



geradezu ein Studium machen kann. Der Vertoner eines Gedichtes, der hierauf Wert legt, deutet dadurch schon an, dass er nicht Musiker allein ist, nicht die Dichtung als einen Vorwand zum Musikmachen nimmt, sondern dass ihm Ton wie Wort nur Mittel sind zur Darstellung der höheren Einheit: des Poetischen.

Daraus ergiebt sich für Brückler von selbst der Grundsatz einer sinngemässen Deklamation. Und wie deklamiert er!

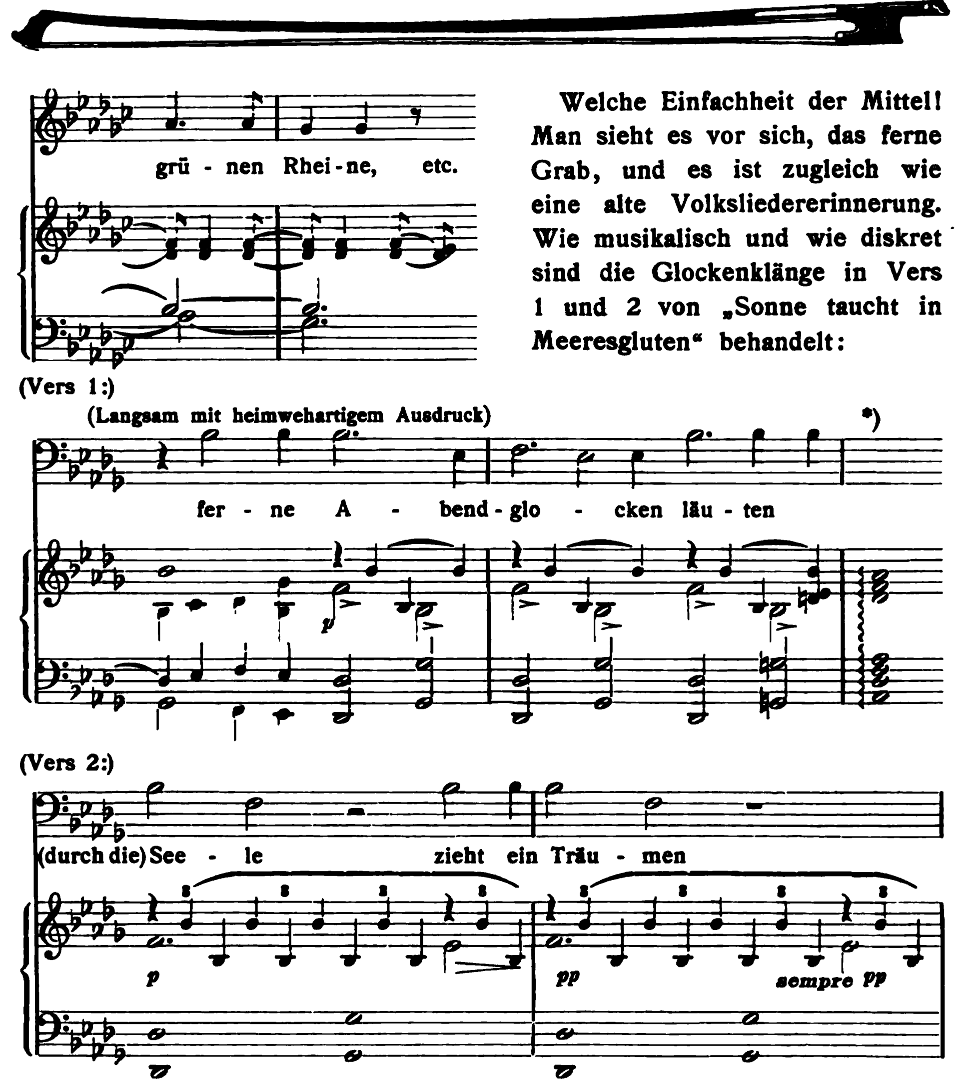


Dieses ganze Lied, übrigens auch in seiner thematischen Arbeit sehr interessant, ist ein Muster sinngemässer Deklamation. Natürlich hat Brückler in der Regel durchkomponiert; doch auch wo er strophisch arbeitet, thut er nie dem Sinne Gewalt an, und es ist bei der Maiennacht („Feinslieb, ich thu' dich grüssen!"), diesem lind-duftigen, einzigen Brückler-Liedchen, schlechterdings nicht auszumachen, welche von den drei Strophen ihm bei der Erfindung der Melodie ursprünglich vorgeschwebt haben mag.

Brückler nahm mit aller Kraft teil an der unter Wagners Führung durchgesetzten Revolution der Gesangskomposition. Auch die Illustration der Textbilder durch die Musik, die sogenannte Tonmalerei hat er nicht verschmäht, ihr sogar manchmal, z. B. bei dem Möwengeschrei (An wildem Klippenstrande) oder in Kaufmanns „Verrat" einen ziemlichen Raum gegönnt. Aber nie wird er äusserlich. Die Stimmung der Natur ist immer nur Widerschein der Seele:

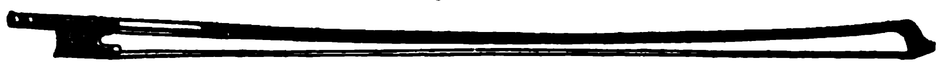


Welche Einfachheit der Mittel! Man sieht es vor sich, das ferne Grab, und es ist zugleich wie eine alte Volksliedererinnerung. Wie musikalisch und wie diskret sind die Glockenklänge in Vers 1 und 2 von „Sonne taucht in Meeresgluten“ behandelt:



Man studiere ein Kabinettstück wie „Der träumende See“ und beobachte, wie zart die schalkhafte Wendung des Verses „Dass ihr mir nicht den Schläfer weckt!“ sich zu dem Ganzen schickt! Denn nie wird durch das Detail die Einheit des Gesamtgefüges gelockert. So sehr er sich den Absichten des Dichters bis in jede Nuance gehorsam unterordnet, hat er doch einmal den Mut gehabt, eine ganze Strophe zu streichen. In Scheffels Gedicht „Auf dem See“ lässt sich ein Nonnenchor vernehmen. Wie mancher Komponist würde hier die Gelegenheit wahrnehmen, irgend einen altertümlichen Choral, womöglich in dorischer oder mixolydischer Tonart hier einzuflicken! Brückler empfand Scheffels antiquarische Liebhabereien in diesem Naturbilde als störend. Die Musik

*) Die Textnoten des zweiten Taktes stehen in dieser, offenbar verdruckten, Form im Original.

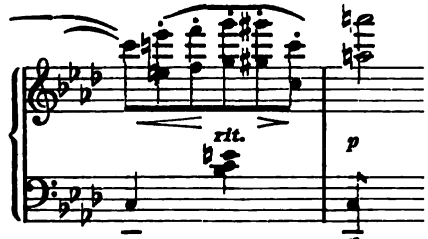


bot ein hinreichendes Äquivalent; aber auch so lässt er den Choral nur in unendlicher Verdünnung und Verflüchtigung durch die Harmonieen klingen und löst alles in einen ätherischen Licht- und Wasserwellenglanz auf: viel feiner und freier hebt sich aus diesem die Vision des Schlusses:

Und mir ist, als trügen Engel
Eine Seele himmelwärts.

Ebenso wie in der Textbehandlung folgt Brückler auch im rein Musikalischen dem Banner Wagners. Man kann es gelegentlich beobachten, dass er den Tristan studiert hat:





Um so auffallender ist es, dass er bei dem orchestralen Charakter seiner Begleitungen doch so ganz klaviermässig schreibt, und dass die Chromatik dem blutjungen Enthusiasten niemals über den Kopf gewachsen ist. Mit den simpelsten Harmoniefolgen erzielt er (ähnlich, aber auch nicht grösser, ist die Stilverwandtschaft seiner humoristischen Gesänge mit den „Meistersingern“) tiefste Wirkungen.

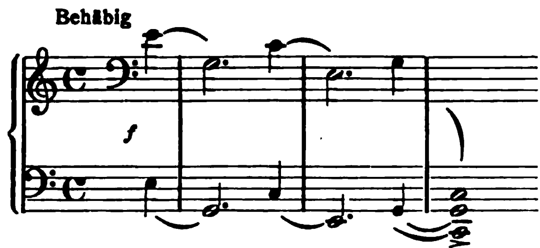
Die Feinheit der Arbeit gesellt ihn zu Franz und Cornelius. Nur ist er weniger klassisch beengt und kräftiger empfindend als jener, und er ist naturwüchsiger als dieser. Denn Cornelius, an Einfällen so überreich, widerstand nicht immer den Versuchungen seines theoretischen Geschicks zu allerlei artistischen Tricks, wie er ja auch in seinen Gedichten gelegentlich in Spielereien nach Art von Rückert verfällt, Brückler dagegen ist immer ursprünglich, immer keusch.

Und so deutsch, so ganz ganz deutsch!

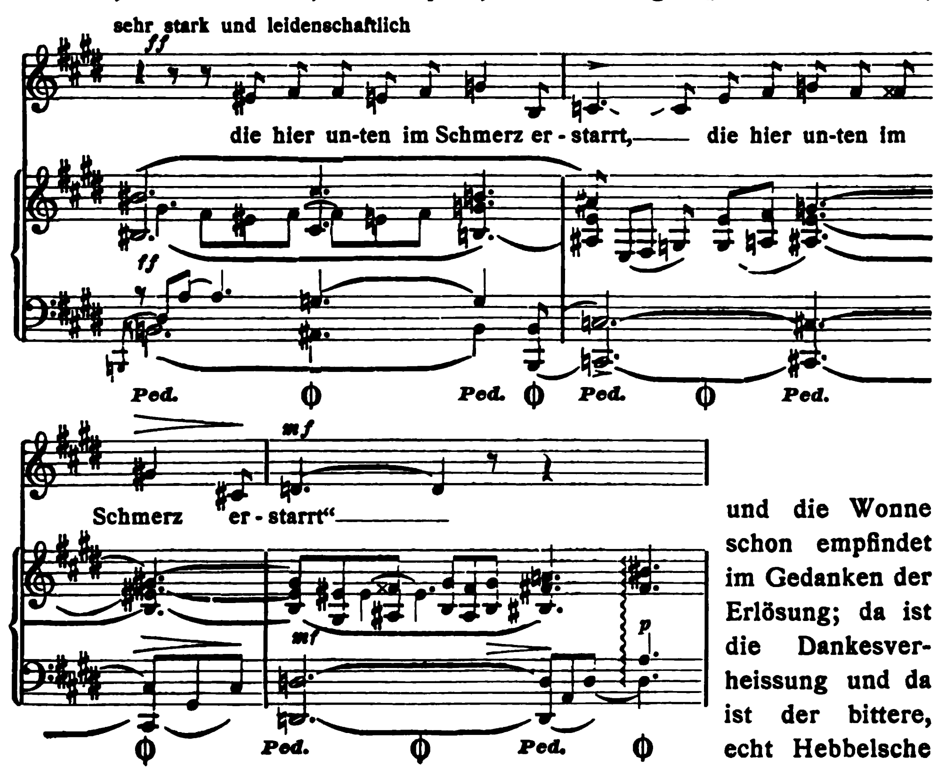
Man kann den Seufzer nicht unterdrücken: Welche Blume, welche Frucht hätte aus dieser frühzerfressenen Knospe sich entwickeln können! Wenn man sich vorstellt, er sässe in diesem Augenblicke, ein Sechsundfünfzigjähriger, irgendwo vor einem Notenblatte und skizzierte! Es ist nicht sicher, ob er das Zeug zu einem Riesen hatte. Es ist nicht sicher, ob nicht gewisse Lieblingswendungen, die Vorliebe für Achteltriolen z. B., mit der Zeit Manier bei ihm geworden wären; nicht sicher,



ob seine rein lyrische Seele, die immer sich selber sang, für umfassenderes Schaffen die Vielseitigkeit und psychologische Schärfe etwa eines Wolf gewonnen hätte. Immerhin ist er nicht beschränkt. Der Humor, in der Jugend eine seltene Gabe, verbürgt viel; und die zwei Charaktere, die er geschaffen hat, sind wirkliche Individualitäten von Fleisch und Blut: Die jungfräuliche Margarethe und der hagestolze Vogt von Tenneberg, dessen Einführungsmotiv:



in seiner renommistischen Breitbeinigkeit einfach klassisch ist. Und dass die Kraft, die den Gedichten Scheffels leicht gerecht wurde, auch grösseren Aufgaben gegenüber nicht versagte, zeigt die Komposition von Hebbels „Gebet“. Da ist eine Vision: Die entschwebende Glücksgöttin und der verlorene Tropfen am Rande der Schale; da ist das Gebet: einmal schwenke sie noch, lass ihn fallen, den Tropfen; da ist die eigne „himmlische Seele,



und die Wonne schon empfindet im Gedanken der Erlösung; da ist die Dankesverheissung und da ist der bittere, echt Hebbelsche

Seitenblick auf „die Anderen alle, die du glücklich und reich gemacht" — ein Seitenblick so energisch, dass man ihm folgen muss und doch nur ein Nebensatz, der die Phrase nicht abbrechen darf — all diese Motive, epischer, dramatischer, lyrischer, ja unpoetisch-sarkastischer Natur, all diese durcheinanderwogenden Gefühle stellen schon an einen Leser die grössten Anforderungen, um der vornehmen Dichtung gerecht zu werden. Brücklers Komposition — ist vollkommen.

Sein eigentliches Feld aber ist doch die von dem vollen, glückunglückseligen Menschenherzen wie von einem klagenden Vogel belebte Landschaft. Sei es die Sommernacht, die's ihm angethan hat, Leuchtkäfer durchschwirren den dunkeln Grund, die Nachtigall schlägt aus dem Myrtengesträuch — oder sei es der mittägliche See, über den ein blauer Falter einsam hinfliegt: dort, dort ist der ganze Brückler. Er hat eine gewisse Ähnlichkeit, wiewohl er gesunder ist, mit Ludewig Heinrich Hölty; Frohsinn und Sehnsucht, Leben und Sterben dieser beiden Frühvollendeten ist merkwürdig verwandt. Und wie Hölty nun weit über ein Jahrhundert lang lebt, nie erwähnt, wo man sich über die Grossen zankt, aber unablässig im Stillen gelesen und gehegt, so wird's auch mit unserm Brückler gehen. Mag sein Grabstein mit der Zeit verwittern und verfallen, junge Hände werden frische Blumen und Kränze um ihn winden und frische Kehlen den lieben Herzschlag des längst Verstummten wecken.

Robert Músiol teilt in seiner Broschüre über Brückler (Dresden, Hoffarth, 1896) zwölf Nummern unveröffentlichter Kompositionen aus Brücklers Nachlass mit, zehn (bezw. elf) Gesänge für eine Singstimme und zwei für Männerchor, deren einer nach dem abgedruckten Anfangsmotiv („Steig auf und empfah unser reisig Geschlecht", Nordmännerlied) viel erwarten lässt. Demnach ist ein Dritteil des Brücklerschen Lebenswerkes unserm Volke bislang noch vorenthalten geblieben. Nun??





I

Verehrte Frau Gräfin!

In Ihrem letzten lieben Brief teilten Sie mir mit, dass Sie ein halbes Jahr lang kein Clavier angerührt hätten. Bravo! Das ist der erste Schritt zur Ueberwindung des Dilettantismus. Somit nehme ich an, Sie seien in der Stimmung, Ihre Aufmerksamkeit ernsteren musikalischen Fragen zuzuwenden. Ich könnte Ihnen etliches Lesenswerthe empfehlen. Aber unsere Leihbibliotheken führen zur Zeit noch keine Bücher, in denen über Musik gesprochen wird — und die Unbequemlichkeit, ein neues Exemplar aufzuschneiden, möcht' ich Ihnen nicht zumuthen. Dazu lieben Sie die „persönliche Anregung" — weniger von Seiten Ihrer Freundinnen als von Seiten Ihrer Freunde. Ihrem unausgesprochenen Wunsche komme ich um so lieber entgegen, als ich hoffe, Ihnen mit meiner heutigen oder einer ihr etwa noch folgenden Epistel zugleich einen kleinen, Sie augenscheinlich bedrückenden Herzenskummer von der Seele nehmen zu können.

Sie beklagen sich darüber, dass unser — pardon, Ihr Willy, der hübscheste und begabteste Ihrer componierenden Schützlinge, so „entsetzlich geistreich" zu werden beginne — wie Sie sich ausdrücken. Doch nicht geistreich in der Unterhaltung? Bedenken Sie: Willy ist zu jung, um zu wissen, dass man eine schöne Frau, welche den besten Jahren noch entgegensieht, am allerwenigsten durch Geist erobert. Ich wollte, ich wäre Willy — und fünfundzwanzig Jahre jünger! Machen Sie ihn doch ein wenig eifersüchtig. Dann wird er weniger redselig sein und Ihnen Ihre Wünsche schneller von den Augen ablesen. Sie schütteln den Kopf. Also das ist's nicht allein. Willy fängt auch an, „geistreich" zu componieren. Dann liegt der Fall in der That ernster, aber darum noch keineswegs hoffnungslos.

Willy ist ja nicht der Einzige unter den jüngeren Tondichtern, deren Entwickelung wir teils mit Spannung, teils mit Besorgnis zusehen. Es giebt ihrer so manche, die uns mit Geist aufwarten, während wir von ihnen doch nichts begehren als gute Musik. Gewöhnlich sind es Programm-Musiker. Wenn es einem Menschen schwer fällt, tugendhaft zu sein, kokettirt er mit Grundsätzen, und wenn ein Componist fühlt, dass ihm



Themen und Melodieen jeweilig unter den Händen zerrinnen, sucht er sie durch ein Programm festzubannen. Wird dann dies Programm, so gut es sich thun lässt, auf rein musikalischem Wege, ohne Zuhülfenahme des Wortes, ausgeführt, so muss der Geist der gelegentlich erlahmenden Phantasie aufhelfen. Wie kann man als Musiker Geist zeigen? Auf verschiedene Art. Hauptsächlich aber, indem man combiniert. Man setzt eine bestimmte, mehr oder weniger scharf profilierte Tonfigur für einen dichterischen oder dichterisch gemeinten Gedanken ein, man zerteilt ein solches Motiv in Unter- und Nebenmotive, man stellt ihm, wie im Drama dem Helden einen Gegenspieler, eine klingende Gegenidee in den Weg, und eine mehr lyrisch zart geartete Floskel als gewissermassen ergänzende — gestatten Sie das Wort: weibliche Tongestalt an die Seite. Man verarbeitet nun diese Grundinspirationen und Teilstückchen, führt sie in allerhand Ab- und Umwandlungen, in Verengungen und Vergrösserungen gegeneinander, sorgt für pikante Ueberschneidungen, überraschende Eintritte und für Steigerungen, die sich im Kampf oder im Wettjagen aneinander vorbeihastender Gestalten auftürmen — musikalisch technisch ausgedrückt: man contrapunktiert. Und zwar nicht auf die Weise, auf welche etwa Mozart in einem Symphonie- oder Quartettsatz contrapunktierte, auf die, welche Meister der Theorie wie Simon Sechter und Moritz Hauptmann in ihren Lehrbüchern als mustergiltig hinzustellen sich bemühten. Vielmehr unter Anwendung des Contrapunktes, den man den dramatischen nennen könnte, der vielleicht die genialste Erfindung Richard Wagners ist. Der im Spiel und Widerspiel der vorwärts drängenden, zurückhaltenden, oder sich entgegenstrebenden Motive einer sinnfällig plastisch sich abrollenden Bühnenhandlung seine Erklärung, seine Ergänzung, sein Spiegel- oder Gegenbild erhält. Der somit aber auch, wenn man den in bedingtem Sinne realen Boden der Scene unter seinen Füssen wegzieht, sich als ein seiner logischen Daseinsberechtigung beraubtes, nur den Schein eines lebendigen Organismus uns vortäuschendes Gefüge darstellt. Ist dann das Programm abgewickelt, hat der musikalische Hauptgedanke endlich triumphiert oder nach tragischem Untergange die übliche Verklärung erfahren, so müsste von Rechtswegen dem schlicht empfindenden Hörer das Wort auf die Lippen treten: den Commentar hab' ich vernommen; aber das Drama hast Du mir unterschlagen. Wo ist Deine Bühne? Denn wie darf man sich aufreden lassen, es sei nichts so gar viel Anderes, ob ein Empfänglicher im Theater mit anteilnehmender Seele einer Darstellung folge, oder ob er als aufmerksamer Lauscher im Concertsaale „eine nach Möglichkeit vergeistigte Handlung vor seinem inneren Auge vorüberziehen lasse?“ Mit Vergebung: ein gewaltiger Unterschied. Man kann mir nicht zumuthen, eine Gefühlsphantasie über ein Drama für ein Drama selbst zu nehmen; man kann's nicht fertigbringen, dass die Reflexwirkung von dem, was der Componist beim Niederschreiben

empfand, genau Takt für Takt sich selbst bei dem denkbar musikalischesten aller Hörer zeige, geschweige denn, dass solcher Hörer zu erraten vermöge, bei welchem Auftritt und bei welcher Dialogzeile seiner „vergeistigten Handlung“ der Componist sich auf Seite dreizehn oder fünfundneunzig der Partitur befinde. Darum ist es eine Sophisterei, das Leitmotivsystem Wagner's auf die symphonische Dichtung, auf das Gebiet der absoluten Musik zu übertragen. Darum sind die Programm-Musiker Sophisten.

Bitte holen Sie einmal recht tief Atem: das Schlimmste ist überstanden. Ich werde mich im Folgenden auf die sage femme meines Handwerks, auf die Gevatterin Logik, nicht mehr ausdrücklich berufen. Sie lächeln wieder, verehrteste aller Eleonoren; Sie haben neue Kraft geschöpft und fragen mich nun, ob mir nicht etwa der „Geist“ entwischt sei. Derjenige unserer jungen Tondichter natürlich. Seien Sie unbesorgt; der Geist kommt nicht in's Postscriptum.

Wie es gute und schlechte Sophisten giebt, so auch gute und schlechte Programm-Künstler. Willy darf sich heute schon als besserer bewundern lassen — sofern nicht gar das Zeug zu einem tüchtigen, grundehrlichen Musiker in ihm steckt. Warten wir's ab; wenn auch die Abklärung noch ziemliche Zeit sich hinzögern sollte — Sie werden's ja noch erleben. Sie haben eine kleine Schwester, die das Mädchengymnasium besucht und schon sehr gelehrt ist. Sie wird Ihnen bestätigen, dass Sophisten lebten, deren Kunst bei den feinsinnigsten alten Griechen in hohem Ansehen stand, ja dass auch Socrates, der zu sagen pflegte, dass ihm das beste, was er vorbrächte, von seinem Dämon, vom Geiste eingegeben sei, vielfach zu den Sophisten gerechnet wurde. Was diese bewiesen, wurde schliesslich zur Nebensache; aber der nadelspitze Witz, die Grazie, der Reichthum an treffenden Bildern und das Temperament ihrer Beredtsamkeit waren so ausserordentlich, dass man schon ein arger athenischer Philister, auf deutsch: Professor sein musste, um sich nicht daran zu ergötzen. Ungefähr in die gleiche Kategorie gehören auch bedeutende Meister der Tragödie wie Hebbel und Otto Ludwig, wenn sie, wie in der „Maria Magdalena“ oder im „Erbförster“, auf einer höchst anfechtbaren Voraussetzung einen ganz prachtvollen scenischen Bau aufführen. Oder Maler wie Paul Veronese, und die Bonifacio, welche über den gewählten biblischen Vorwurf mit frivoler Unbekümmertheit hinweggingen, um als unnachahmliche Hexenmeister der Farbe den Blick des Beschauers trunken zu machen. Oder Poeten, wie Byron, Heine, Nietzsche, Carducci, die das rein Negative des Spottes in bedeutender rhythmischer Behandlung beinahe bis zur Grösse aufwachsen lassen. Diesen erlesenen Sophisten der Weltlitteratur wären von Komponisten, eben als Programm-Musiker, vor Allem Hector Berlioz und Franz Liszt anzureihen, in deren Fusstapfen unser Richard Strauss getreten ist. Auch sie ermangeln nicht des Temperamentes. Bei Berlioz



erscheint es mehr als fliegende Hitze der französischen Romantik, bei Liszt mehr als zündende Gluth des hochgenialen, mit oder gegen seinen Willen vom Gefühlsstrome fortgerissenen Rhetors, bei Strauss mehr als auf allen Wegen schwärmende Sinnlichkeit des jungfrischen, kräftigen Bajuwaren. Ebenso haben sie alle drei ihre Viertelstunden, in denen sie sich zutraulich, sangesfroh und mit Anmut liebenswürdig geben — wobei jedoch auch ein und ein andermal das Italienisch-Triviale gestreift wird. Aber in erster Linie sind sie geistreiche Künstler. Geistreich ist im eigentlichen Sinne des Wortes die Instrumentation von Hector Berlioz, geistreich der kühn entworfene erste Aufriss der meisten symphonischen Dichtungen Franz Liszt's, blendend geistreich der Contrapunkt eines Richard Strauss.

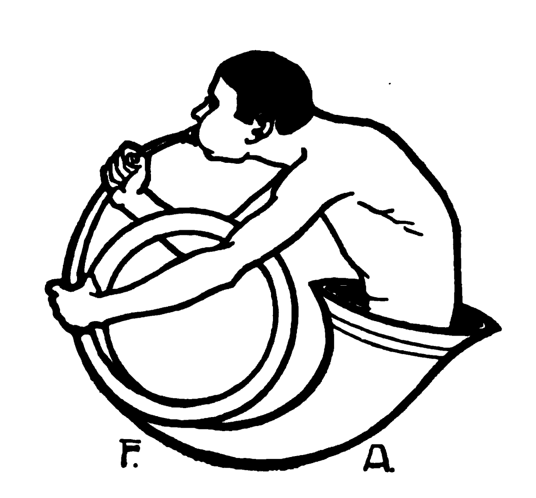
Ich sehe ein zierliches Fältchen zwischen Ihren feingeschwungenen Brauen, verehrte Freundin. Als Frau haben Sie ja selbstverständlich keine Vorurteile, aber als Berlinerin möchten Sie den „Geist“ gern den Norddeutschen zum ausschliesslichen Eigentum zuschreiben. Ich hab' mir sagen lassen, dass man an der Spree hier und da Zungenfertigkeit mit Geist verwechsele. Hat Talleyrand mit seiner bekannten Definition der Sprache recht, so müssen also dort ungeheuer viel Gedanken verborgen werden. Nichts für ungut: eine schöne Frau versteht Scherz, während eine weniger schöne gleich immer Bosheiten vermuthet. Warum wollen Sie den armen Süddeutschen nicht auch etlichen Geist zuerkennen? Sie haben ihn ja. Bitte ersuchen Sie doch Willy, er möge Ihnen den Geist in der Orchesterführung und in der Deklamation Mozart's, beispielsweise bei „Cosi fan tutte“ und bei den „Nozze di Figaro“ nachweisen. Sie haben doch wohl den bildungsbeflissenen jungen Herrn dazu ermuntert, italienisch zu lernen. In jenen Partituren vermählt sich romanischer und deutscher Geist; in Mozart steckte auch etwas von einem ironisierenden Beaumarchais, was nur bei den mit Naturnotwendigkeit sentimentalisierenden deutschen Übersetzungen nicht herauskommt. Wer sich in München oder Stuttgart nicht nur nach Sehenswürdigkeiten und Bier, sondern auch nach Menschen umschaut, kann sich leicht davon überzeugen, dass da ein solcher Geist heute noch zu Hause ist. So find' ich auch in Lenbach's vortrefflichen Bismarckbildern vor Allem das, was ich bei der mannhaft gedrungenen Kürassierstatue von Reinhold Begas leider vermisse: den Geist. Und werden Sie mir Ihre Freundschaft kündigen, wenn ich Ihnen offen bekenne, dass mir in den Schriften Friedrich Theodor Vischer's mehr original Geistreiches zu sein scheint, als in allem, was ihm halbwegs verwandte Talente seit langen, langen Jahren nördlich der Mainlinie veröffentlicht haben? Sehen Sie, da hinein, zwischen die Lenbach und die Vischer, gehört der Richard Strauss. Ja, wenn der Geist Willy's dem seines auch bei Ihnen so gefeierten süddeutschen Freundes nur ein wenig ähnlich wäre, dann würd' er Ihnen nicht so sehr auf die Nerven fallen. Der

norddeutsche Geist entspringt dem Verstande, der süddeutsche dem Temperamente. Die Folgerungen für die Kunst ergeben sich von selbst.

Das Wort Nerven erinnert mich daran, dass ich Ihnen heute bereits leidlich viel zugemuthet habe. Gestatten Sie mir also, für diesmal abzubrechen. Auch muss ich mich zur Eröffnung des Prinzregenten-Theaters in's Staatsgewand werfen. Dort wird Wagner sicherlich mit Geist inscenirt werden. Nun, soweit der Geist der Phantasie nicht in's Gehege kommt, ist er auf der Bühne nach Verdienst zu schätzen. Gönnen Sie sich alles Gute, grüssen Sie Willy und seien Sie selbst bestens gegrüsst von

Ihrem getreuen

Paul Marsop





DEUTSCHE MUSIK IN JAPAN

von

Dr. Georg Crusen-Tokio

Wo Deutsche in grösserer Zahl sich fern von der Heimat zusammenfinden, da kann man sicher sein, dass die deutsche Musik sie auch in die fremden Lande begleitet. Das glänzendste Beispiel der Verbreitung dieses Zweiges der deutschen Kunst durch deutsche Pioniere bildet der Norden der Vereinigten Staaten, wo in New-York, Chicago, Boston und anderen Grossstädten klassische und moderne Musik in einem Umfange gepflegt wird, der ausserhalb Deutschlands und Österreichs wohl nirgends auf der Welt erreicht wird.

Für eine Musikpflege in allergrösstem Stile fehlt in Ostasien eine Reihe von Vorbedingungen, vor allem die freigebigen Mäcene und die Tausende von zahlenden Hörern, die gemeinschaftlich die enormen Kosten derartiger Unternehmungen tragen müssen. Dass aber auch mit bescheideneren Mitteln und in kleinerem Kreise Erfreuliches geleistet werden kann, beweist das rege musikalische Leben in den beiden, nur durch eine Stunde Eisenbahnfahrt getrennten Nachbarstädten Tokio und Yokohama. Hier wird in den Fremdenkolonieen fleissig musiziert, und namentlich unter den Mitgliedern der deutschen Gesandtschaft herrscht ein lebhaftes Interesse für Musik. Das öffentliche musikalische Leben konzentriert sich in der Beethoven-Gesellschaft, oder, um ganz korrekt zu sein: der Beethoven-Society, denn die allgemeine Umgangssprache in den Fremdenkolonieen Japans ist Englisch und wird es auch wohl einstweilen bleiben, trotz aller gut gemeinten Bestrebungen und frommen Wünsche patriotischer Landsleute, das Deutsche an die Stelle zu setzen.

Die Beethoven-Gesellschaft ist aus einem kleinen Chor- und Orchester-Verein hervorgegangen; ihre Gründung erfolgte im Herbst 1899, ihre jetzige Gestalt hat sie im Herbst 1900 erhalten. Sie hat ihren Sitz in Yokohama, wird von einem siebenköpfigen Vorstande, dem satzungsmässig drei Damen angehören müssen, geleitet und zählt augenblicklich 271 Mitglieder. Jährlich finden in der Zeit vom Oktober bis April sechs Konzerte statt, zu denen die Mitglieder freien Eintritt haben und ausserdem auswärtige Gäste gegen Zahlung von 2 Yen (= 4 Mk. 20 Pf.) einführen dürfen. Residenten von Tokio und Yokohama dürfen als Gäste nicht eingeführt werden, — eine sehr weise Bestimmung, die den Leuten das Handwerk legt, die nach dem Grundsatze „nobel und billig“ ideale Bestrebungen lieber als nicht-

zahlende Gäste, denn als zahlende Mitglieder unterstützen. Die Mitglieder-Beiträge von monatlich 1 Yen 50 Sen werden nur erhoben in den Monaten, in denen ein Konzert stattfindet; etwaigen Bestrebungen spekulativ veranlagter Mitglieder, nach einem Konzert für einige Zeit auszutreten, wenn sie vielleicht am Besuch des nächsten Konzertes verhindert sind, wird durch die Bestimmung vorgebeugt, dass derartige Ausreisser beim Wiedereintritt 2 Yen Eintrittsgeld zahlen.

Die Gesellschaft bietet ein erfreuliches Beispiel von dem Zusammenwirken der verschiedenen Nationen. Denn von den 271 Mitgliedern sind nur 100 Deutsche, der Rest verteilt sich auf Amerikaner (67), Engländer (61), Schweizer (16), Japaner (6), Franzosen (4), andere Nationen (Russen, Dänen, Holländer, Belgier: 17). Auffallend gering ist die Zahl der Japaner, die einstweilen, von Ausnahmen abgesehen, der europäischen Musik noch keinen rechten Geschmack abgewinnen.

Um so ehrenvoller ist es, dass wir mit Recht sagen können: die Musik, die in der Gesellschaft gemacht wird, ist vorwiegend deutsch. Nach den Satzungen ist der Zweck der Beethoven-Society die Pflege klassischer Musik. Ich weiss nicht, ob die Begründer den Begriff sehr eng gefasst haben; in der Praxis kehrt man sich jedenfalls nicht daran und spielt gute Musik aller Zeiten und jeder Richtung. Das ergiebt ein Blick auf die sechs Konzertprogramme des vorigen Winters. Sie enthalten den Namen Beethoven nur dreimal (Streichquartett op. 18 Nr. 3, Violin-Sonate op. 24, Adelaide), Mozart nur zweimal (Streichquartett B-dur, Trio Es-dur Nr. 7 für Clavier, Clarinette und Viola), Haydn nur einmal (Streichquartett D-moll), Bach nur einmal (Doppelkonzert für 2 Violinen D-moll). Schubert ist mit dem D-moll-Quartett (der Tod und das Mädchen) und 4 Liedern, Schumann mit 5 Liedern, Mendelssohn mit dem Oktett vertreten; von Gluck und Giordani ist je eine Arie gesungen. Dem gegenüber stehen aus der Reihe der modernen Komponisten: Brahms (Klavier-Quartett G-moll, Violin-Sonate A-dur, 3 Lieder), Dvořák (Klavier-Quintett A-dur, Violin-Sonate F-dur, F-moll-Romanze aus dem Streichquartett, 1 Lied), Rubinstein (Streich-Quartett F-dur, Sphären-Musik, Violin-Sonate G-dur), Goldmark (Suite E-dur für Violine und Klavier), Grieg (eine Cello- und Violin-Sonate), Wagner (Walters Preislied, Gebet der Elisabeth), Liszt (Angelus), Ries (Romanze und Suite No. 3 für Violine und Klavier). Endlich sind noch drei Lieder von Cooper und O. Well zu registrieren, als einzige Programm-Nummern, die besser fortgeblieben wären.

Selbstverständlich hat es keines geringen Geschickes bedurft, um derartige Programme, bei denen dem schlechten musikalischen Geschmack kaum eine Konzession gemacht wird, einem zum grössten Teil aus Nichtdeutschen bestehenden Publikum annehmbar zu machen. Dass es gelungen ist, beruht auf dem glücklichen Zusammentreffen einer Reihe von günstigen



Umständen, ist aber in der Hauptsache das Verdienst eines deutschen Künstlers, der auf dem Wege über Amerika in das Reich der aufgehenden Sonne verschlagen wurde. Professor August Junker, ein temperamentvoller Geiger aus Joachims Schule, lebt seit drei Jahren in Tokio als Lehrer und künstlerischer Leiter des Kaiserlichen Konservatoriums, auf das ich vielleicht bei anderer Gelegenheit zurückkomme, und wirkt auch ausserhalb seines dienstlichen Kreises als Präsident der Beethoven-Gesellschaft und ausübender Künstler anregend und fördernd auf das musikalische Leben der beiden Städte. Er hat sich im Laufe der Zeit mit Unterstützung dreier Dilettanten, der Herren Otto Fehling, Poole und Davis ein Streichquartett herangebildet, deren durchaus anerkennenswerte Leistungen den Grundstock der Konzertprogramme bilden. Eine vom Publikum stets dankbar anerkannte, aber leider nur selten gewährte Unterstützung findet Professor Junker für sein öffentliches Auftreten durch Dr. Raphael von Koeber, einen vorzüglichen, bei Joseph Rubinstein ausgebildeten Pianisten, der seit einer Reihe von Jahren an der Universität Tokio als Professor der Philosophie und am Konservatorium als Dozent für Musikgeschichte und Leiter der oberen Klavier-Klasse thätig ist. Die übrigen Mitwirkenden sind Dilettanten, deren Zahl ab und an durch vorübergehenden Zuzug aus Europa, China oder Amerika verstärkt wird. Sind auch die Leistungen nicht alle gleichwertig, so halten sie sich doch im ganzen auf achtungswerter Höhe und der „blutige" Dilettantismus findet jedenfalls in der Beethoven-Gesellschaft keinen Einlass.

Die Konzerte finden sämtlich in Yokohama statt; die in Tokio wohnenden Mitglieder werden für die Mühe, die ihnen durch die Reise erwächst, entschädigt, einmal durch die Prüfungskonzerte des Konservatoriums und ausserdem durch gelegentliche private Konzerte in der Stadt. In Yokohama besteht ausser der Beethoven-Gesellschaft noch ein ausschliesslich englisch-amerikanischer Chor-Verein; dieser dient aber wohl in erster Linie geselligen Zwecken, seine Mitglieder beteiligen sich an theatralischen Aufführungen (so diesen Winter an einer sehr gelungenen Wiedergabe der Operette San Toy), die Konzerte des Vereins sollen aber auf keiner sehr hohen Stufe stehen. In Kobe, das ebenfalls eine grosse Fremdenkolonie hat, finden gelegentliche Konzerte mit ausschliesslich dilettantischen Mitwirkenden statt; die Programme sind aber durchaus „jenseits von gut und böse" und haben mit Kunst nichts zu thun.

Zum Schluss noch ein Wort über das Publikum der Beethoven-Vereins-Konzerte. Dass jemand zu spät kommt, ist sehr selten, obwohl die Konzerte mit dem Glockenschlage 9 Uhr (der hier üblichen Zeit) anfangen. Dass solch ein „Spätling" sich nun mit dröhnenden Schritten und knarrenden Stiefeln auf seinen Platz in einer der Vorderreihen begiebt, ist einmal passiert, aber dem Schuldigen nicht sonderlich gut bekommen.



Ein Versuch, sich während der Musik mit seinen Nachbarn zu unterhalten, würde von der Umgebung schnell und energisch unterdrückt werden, ebenso das Unterfangen, nasse Regenschirme mit in den Konzertsaal zu bringen. Alles das sind Verstösse gegen die gute Sitte, über die man sich leider in fast jedem grossen deutschen Konzertsaal täglich ärgern muss, und die man hier mit Wonne vermisst. In der Beziehung sind „wir Ostasiaten" jedenfalls bessere Menschen!





DAS PRINZREGENTEN-THEATER IN MÜNCHEN

von Paul Ehlers-München

„Der deutschen Kunst“ haben wir am 20. August das neue Prinzregenten-Theater geweiht. Damit man es nicht vergesse und immer der Bestimmung des Hauses eingedenk bleibe, steht es auch mit grossen goldenen Lettern unter dem Giebel, dessen Feld die aufgehende Sonne und zwei Sphinxe zieren: „Der deutschen Kunst.“ Ob wir in diesen Sphinxen ein tiefes Symbol zu bewundern haben, etwa in dem Sinne, dass uns im Theater unlösbare Rätsel aufgegeben werden sollen, soweit die deutsche Kunst in Betracht kommt, weiss ich nicht. Ich stelle nicht einmal diese Vermutung auf, sondern wünsche und hoffe aufrichtig, dass die überm Portal erglänzenden Worte, die der Intendant Ernst von Possart so oft wiederholt hat, bis auch der Ungläubigste glauben musste, in Erfüllung gehen. Denn was immer die Motive bei dem Baue gewesen sein mögen, und so unangenehm uns vielleicht manches dieser mit schönen Worten zugedeckten Motive ist, das vom Idealismus so weit war, wie der Abend ist vom Morgen, — jetzt steht das Gebäude da, ein Zeugnis der Verblendung der 1865er Münchner und ein Zeugnis der langsam siegenden Kraft eines genialen Gedankens, und wir freuen uns doch des Ergebnisses als eines ersten Schrittes, der im Anschlusse an Bayreuth zur Gesundung und Wahrhaftigung der deutschen Bühnenkunst führen kann. Wofern nicht Mode und Vergnügungssucht eben auch hier wieder das beste an sich reissen und unter sich verpöbeln.

Möge das stolze, tiefe „der deutschen Kunst“ nicht nur draussen für die Vorübergehenden pharisäisch stehen, sondern auch drinnen auf der Bühne und vor allem in dem Herzen der Künstler, seien sie Herr oder Knecht.

Dem Äussern des mächtigen Baues, das weder Pracht noch strengen Stil prätendiert, ist nicht viel nachzusagen. Gleich Bayreuth hat man hier in der Gliederung die Bestimmung der Räume klar hervortreten lassen: über Vestibül und Wandelgang erhebt sich das Dach des Zuschauerraumes, das wiederum von dem Bühnenhause überragt wird. Vier Statuen von Prof. Waderé — Musik — Gesang — Tragödie — Komödie — krönen das Gesims des Mittelbaues, ausserdem schmücken Reliefs von Prof. Ernst Pfeifer die Hauptfront. In der breiten und hohen Wandelhalle, gegenüber dem Haupteingange, steht in einer mit Goldmosaik verkleideten Nische

eine Marmorbüste des Regenten Prinz Luitpold, der es sich von Prof. Waderé hat gefallen lassen müssen, mit der Toga bekleidet zu werden. Wir sind hier im ganzen von der Zeit König Ludwigs I. her etwas klassisch angehaucht, und wenn nun gar ein „Amphitheater" im Spiele ist, so wirkt dies Wort so suggestiv, dass wir alles ein wenig gräcisieren müssen, selbst wenn wir der deutschen Kunst ein Haus bauen. Im Zuschauerraum des Prinzregenten-Theaters tritt denn auch diese Neigung am stärksten hervor. Dagegen wäre wohl nichts zu sagen, wenn sie sich nur reiner und stärker geäussert hätte, als es schliesslich geschehen ist, oder wenn den Erbauern das mächtige Verlangen gekommen wäre, die klassische Formensprache einmal ganz kräftig in unser geliebtes Deutsch zu übersetzen, etwa in der Weise, wie Meister Luther aus der orientalischen Bibel ein deutsches Kunstwerk geschaffen hat.

In den Maassen des Bayreuther Festspielhauses angelegt, steigt das Amphitheater empor, überspannt von einer bunt bemalten geraden Decke und wird an der Rückwand durch eine Reihe Logen, deren mittelste und grösste die Königsloge ist, abgeschlossen. Die Zahl der Sitze hat man gegenüber Bayreuth zu Gunsten der Bequemlichkeit um 300 vermindert. Dieser Abweichung von dem Wagnerischen Original-Festspielhause schliessen sich zwei weitere an, die sehr bedeutsam sind.

Der Bayreuther Zuschauerraum ist in seiner Grundform rechteckig, und die Konvergenz seiner Seitenwände ist nur scheinbar; sie wurde erreicht durch die Aufstellung coulissenartiger Mauern, die von den Seiten in den Raum hineinragen. Im Prinzregenten-Theater haben die Architekten, wie sie sagen, unter dem Zwange der feuerpolizeilichen Vorschriften, die Seitenwände massiv hergestellt. Die zweite bedeutende Änderung besteht darin, dass in München die Prosceniumsöffnung (zu den beiden Seiten des Orchesterraumes) mit einem mächtigen, goldenen Rahmen verkleidet wurde. Beides hat sowohl auf optischem, als besonders auch auf akustischem Gebiete besondere Folgen gehabt. Wenigstens ist man geneigt, und wohl nicht ganz mit Unrecht, den Unterschied in der Akustik zwischen Bayreuth und München hauptsächlich in dieser neuen Bauart zu suchen. Denn es ist nicht abzustreiten, dass, so gross natürlich die Verbesserung der Bühnenwirkung gegenüber dem Hoftheater infolge des überdeckten Orchesters und des amphitheatralischen, rängefreien Zuschauerraumes ist, die Akustik nicht jene berückende Vollkommenheit erlangt hat, die uns das Festspielhaus auf dem lieblichen Hügel bei Bayreuth so besonders wertvoll macht.

Zunächst: der goldene Rahmen bedeutet fürs Auge eine Störung. Die Wirkung des „mystischen Abgrundes", der Zuschauer und Bühne vollkommen trennt, wird durch ihn zum Teil wieder aufgehoben. Sein helles Glänzen, das zudem bei nächtlichen Bildern direkt unangenehm ist, rückt uns die Scene näher, anstatt sie, wie es das geheimnisvolle Dunkel der

Prosceniumsöffnung thut, noch zauberhafter zu gestalten. Hier ist eine Abänderung dringend zu wünschen. Ein weiterer Wunsch ist der, dass die acht Statuen, mit denen man die Nischen in der oberen Hälfte der Seitenwände zu schmücken gesucht hat, entweder ganz entfernt oder verhängt werden. Sie sind keine glückliche Darstellung der acht Grossen, die sie bedeuten: Gluck, Mozart, Beethoven, Wagner auf der linken, Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller auf der rechten Seite. Überhaupt meine ich, dass der Zuschauerraum noch einfacher hätte gehalten werden können, um den Blick ganz und gar an die Bühne zu fesseln. Wagner, in dessen Leben die Not eine so grosse und manchmal segenvolle Rolle gespielt hat, wurde durch die Sparsamkeit der Baumittel dazu gezwungen, sein Amphitheater ganz schmucklos zu gestalten, und wieder wurde ihm die Not zur Tugend.

Ich habe zu Anfang gesagt, dass wir uns des Hauses trotz der Motive, die seine Entstehung ermöglicht haben, freuen und möchte dieses Gefühl der Freude hier wieder betonen trotz der Mängel, die uns an dem vollendeten Hause auffallen. Denn wir haben hier unter den gegebenen Verhältnissen doch schon Aufführungen erlebt, die, an sich die gewöhnlichen Theatervorstellungen weit übertreffend, für die Zukunft, wenn eben das Motto von der deutschen Kunst allen ganz in Fleisch und Blut übergegangen sein wird, sehr Schönes verheissen. Nichts kann die Richtigkeit der Wagnerschen Idee von dem Theater, wie es sein soll, mehr beweisen, als die Aufführungen im Prinzregenten-Theater; sie werden in der Hauptsache mit den gewohnten einheimischen Kräften ermöglicht, es findet nicht, wie in Bayreuth, eine Auswahl unter allen deutschen Künstlern, sei es des Gesanges, sei es der Instrumente, statt, den Chor stellt der Hoftheaterchor — und doch erscheinen uns diese Vorstellungen ungleich imposanter und wahrhaftiger, als die im Hoftheater. Dass neue Besen gut kehren und dass wir in Hofkapellmeister Herm. Zumpe so einen „neuen Besen" haben, der in allen Ecken stöbert und ehrwürdigen Staub erbarmungslos ausfegt, würde allein dieses Wunder nicht erklären; denn wir haben seine reinigende Kraft auch schon im alten Hause gespürt, ohne doch so überwältigende Eindrücke zu empfangen, wie hier.

Das Beste unter den bisher herausgebrachten drei Werken boten uns unstreitig „Die Meistersinger von Nürnberg." Die Festwiese, die in so wundervoller Weise Frohsinn, Witz, Gemüt und Festesglanz in sich vereint, hatte schon mit ihren beziehungsvollen Reden Hans Sachsens bei der Einweihungsfeier eine tiefe Wirkung hervorgerufen. Ihre einzig befreiende Kraft konnte sie aber erst in den vollständigen Aufführungen des Dramas entfalten. Die „Meistersinger" eröffneten unterm Jubel der Besucher die Festspiele, und sie wurden seither mit dem gleichen Erfolge zweimal wiederholt; sie sind eben doch die deutscheste Schöpfung

Wagners und gehen uns immer wieder ans Herz. Die Besetzung wechselte in den verschiedenen Aufführungen; ich habe die vom Sonntag gehört, wo zwei Gäste den Sachs und den Pogner sangen: Theodor Reichmann aus Wien und Ernst Wachter aus Dresden. An Reichmann erlebt man Überraschungen. Er ist bekannt als unerreicht im Detonieren und sonstigen unerquicklichen Dingen; und siehe da! er sang mit seiner schönen Stimme so rein, wie man es nur von einem Sachs verlangen kann, und auch im Spiel vergass man thatsächlich Reichmann meistens über dem Nürnberger Schuster und Poeten. Es führt ein Mann in Wien ein strenges Regiment: Gustav Mahler; sollten wir ihm diesen erfreulichen Reichmann zu verdanken haben? Veit Pogner ist mir von unserm eignen Sänger Klöpfer lieber als von Wachter. Im übrigen füllten alle, bis auf das begabte, aber noch unreife Evchen in befriedigender Weise ihren Platz aus. Zu loben wäre manches neue in der Regie, zu tadeln ein weniges gleichermassen. Prachtvoll klang der Chor „Wach auf!" und er sei darum besonders genannt.

Über „Tristan und Isolde", die Franz Fischer dirigierte, leuchtete kein gleich glücklicher Stern. Gerhäusers in den dramatischen Höhepunkten mächtig packender Tristan lässt uns in den lyrischen Stellen zu sehr Stimmreiz vermissen. Von geradezu überwältigender Kunst war der König Marke Klöpfers; Leute, die es wissen können, behaupten, diese Rolle seit Kindermann nicht so singen gehört zu haben. Aber der ganze Eindruck des Dramas war nicht so gewaltig, wie der der „Meistersinger"; beim „Tristan" empfand man häufig ein Missverhältnis zwischen dem Orchester und den Singstimmen.

Höher stand wieder der „Tannhäuser", der besonders auch durch die Pracht der Dekorationen und die kluge Regie in den zwei letzten Akten wirkte. Der „Venusberg" liess es dagegen erklärlich erscheinen, dass Tannhäuser gern mal wieder auf die Erde stieg; es fehlte die berauschende Sinnlichkeit. Elisabeth sang Milka Ternina; dieser Name allein würde immer die „theure" Halle füllen.

Welch ein Weg übrigens von „Tannhäuser" zu „Tristan" und den „Meistersingern"! In gewissem Sinne der Übergang vom Hoftheater zum Festspielhause.

„Freudig begrüssen wir die edle Halle!"





ERSTES OBERÖSTERREICHISCHES MUSIKFEST.

Im März d. J. hatte der Linzer Musikverein zum erstenmale den Versuch unternommen, die musikalischen Triebe und Kräfte einer österreichischen Provinz bei einer grösseren Veranstaltung nach Art der deutschen Musikfeste zu sammeln und zu erproben. Den Anlass bot die Feier des 80jährigen Bestandes des Vereines. Der Erfolg war glänzend. Trotz ungünstiger Witterung und mancher Unbequemlichkeit fanden sich mehr als 2000 Zuhörer aus Linz, Oberösterreich und den Nachbarländern zu den beiden Festkonzerten ein, denen ein schwächer besuchter, auch minder gelungener Kammermusikabend vorangegangen war. Letzterer brachte eine Sonate für 2 Violinen und Klavier von J. S. Bach, das Klaviertrio in C-moll von Brahms und ein Streichquartett von Josef Reiter. Mustergültig war nur die Wiedergabe der Bachschen Sonate, bei der die jugendliche Geigerin Pálma von Pászthory (Schülerin Joachims) einen geradezu bedeutenden Eindruck machte. Das Progamm der Festkonzerte trug vollständig modernen Charakter. „Tod und Verklärung“ von R. Strauss, das Klavierkonzert in Es-dur von Liszt, ein Stück für Streichorchester von Kienzl, „Olafs Hochzeitsreigen“ von A. Ritter und Bruckners IV. Symphonie am ersten, Beethovens IX. und Liszts Graner Messe am zweiten Tage. Die Leitung hatte Musikdirektor August Göllerich, einer der berufensten Schüler Liszts und Bruckners, dem seine Heimat Linz zu hohem Danke verpflichtet ist. So hinreissende Aufführungen Brucknerscher Symphonieen, wie Göllerich sie den Linzern zu bieten pflegt, sind in Wien, Berlin, München äusserst selten. Auch diesmal führte er das 120 Mann starke Orchester und den aus 400 Sängern und Sängerinnen bestehenden Chor zum schönsten Siege. Die vollkommenste Darbietung war wohl der Vortrag des Lisztschen Klavierkonzertes durch Frau Gisela Göllerich. Den tiefsten Eindruck machten natürlich die Symphonieen und die Graner Messe. Alles in allem erstaunliche Leistungen von nachhaltigster Wirkung. Ehrentage für Linz und Oberösterreich, dessen heimische Produktion, durch die Werke von Bruckner, Kienzl und Reiter würdig vertreten, dem Feste eine besondere Färbung gab.

Max Morold.

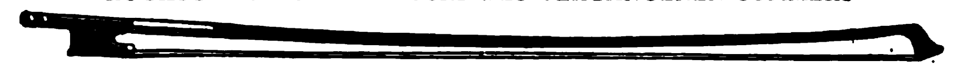
DIE BERLINER PHILHARMONIKER AUF REISEN.

Als vorigen Winter bekannt wurde, welchen Umfang die diesjährige Frühjahrstournée der Berliner Philharmoniker haben würde, da wurden Zweifel laut, ob es gelingen möchte, diese Reise mit ihren enormen Strapazen zu einem gedeihlichen Ende zu führen. Auch fehlte es nicht an Stimmen, die diese Fahrt als eine „Vergnügungsreise“ hinstellten. Das Richtige lag wie fast immer in der Mitte. Eine Vergnügungsreise konnte selbstverständlich eine Tournée durch halb Europa, bei der es galt, in 45 Tagen 39 Konzerte zu absolvieren, nicht sein! Andererseits waren die Anstrengungen nicht derartig, dass die Aufführungen gelitten hätten. Jedenfalls kann mit Genugthuung konstatiert werden, dass die Philharmoniker, die ja durch ihre Fähigkeit zur Ausdauer hinreichend bekannt sind, von der ersten bis zur letzten Note, die gespielt wurde, mit vollster Hingabe und Energie bei der Sache waren. Natürlich ist dies auch zum nicht geringen Teil auf das Konto des Herrn Prof. Nikisch zu setzen, der die nicht hoch genug einzuschätzende Gabe besitzt, jeden einzelnen zu der Entfaltung seines



ganzen Könnens und Wollens zu zwingen. Was die Mitglieder des Orchesters selbst anbetrifft, so wussten diese recht gut, dass sie sich keine leichte Aufgabe gestellt hatten; mit Recht vertrauten sie aber auf ihre auf früheren Reisen erprobte Kraft. Voll froher Zuversicht auf das Gelingen des grossartigen Unternehmens versammelten sie sich am 15. April d. J. auf dem Anhalter Bahnhof, um 8 Uhr morgens nach Prag zu dampfen, wo abends im Rudolfinum das erste Konzert der Tournée stattfand. Das zahlreich erschienene Publikum war sehr enthusiasmiert, und nach dem symphonischen Gedicht „Die Waldtaube" von Dvořák wurde dem anwesenden Komponisten von Deutschen und Tschechen eine herzliche Ovation dargebracht. Am andern Tage fand im Festsaal des Deutschen Hauses in Brünn ein Konzert statt, und am Mittwoch den 17. April ging es schon weiter nach Wien. Hier einen wirklich grossen Erfolg zu erringen ist gewiss keine leichte Sache, denn es fehlt auch an der Donau keineswegs an Lokalpatrioten, die schwer davon zu überzeugen sind, dass jenseits der schwarz-gelben Grenzpfähle auch gute Musik gemacht wird. Allerdings war ja das Orchester schon zum drittenmale in Wien; aber es hält bekanntlich schwerer, alte Lorbeeren zu behaupten als neue zu erringen. Nun, der Erfolg war glänzend! Schon bei ihrem Erscheinen auf dem Podium des grossen Musikvereinssaales, der bis auf den letzten Platz gefüllt war, wurden Dirigent und Orchester auf das herzlichste begrüsst. Der Beifall steigerte sich mit jeder Nummer, bis er schliesslich geradezu unbeschreibliche Dimensionen annahm. Was aber wohl noch höher anzuschlagen ist, sind die Worte, die Hofoperndirektor Mahler, der mit mehreren anderen Musikkapazitäten am Schluss des Konzerts im Künstlerzimmer erschien, den Berliner Künstlern in seiner bekannten lebhaften Art zurief: „Kinder, das Orchester ist ja noch gewachsen, wenn das überhaupt möglich ist".

Am 18. April fand in Graz ein ausgezeichnet besuchtes Konzert statt, nach dem das Orchester direkt nach Triest reiste. Obwohl von der Nachtfahrt ermüdet, liessen es sich doch verschiedene Herren nicht nehmen, einen Ausflug nach dem Schloss Miramare zu machen, und als das Konzert abends um 9 Uhr begann, war alles wieder frisch, und der Jubel des Publikums kannte keine Grenzen. Von Triest ging es gleich nach Schluss des Konzertes per Extra-Dampfer nach Venedig, wo nach einer ungefähr sechsstündigen prachtvollen Überfahrt gelandet wurde. Das Konzert, das ausverkauft war, begann im Teatro Fenice um 9(21) Uhr. Die folgende Station war Bologna, wo im Teatro communale konzertiert wurde. Der Andrang war stark, und der Beifall wie in den anderen Städten Italiens und der romanischen Länder überhaupt von einer Wärme, wie er eben nur im Süden möglich ist. Das Publikum begnügte sich nicht nur mit tosendem Beifallsklatschen, sondern es schrie vor Begeisterung und ruhte nicht eher, als bis ein Stück wiederholt oder eingelegt wurde. Nach dem Konzert hatte das dortige Orchester, an dessen Spitze Maëstro Martucci steht, die Philharmoniker zu einem gemütlichen Beisammensein eingeladen, und so verlebte man in Gemeinschaft mit den italienischen Kollegen einige fröhliche Stunden. Der 22. April sah die Philharmoniker in Florenz im Teatro Politeano; am 23. und 24. spielte das Orchester in Rom im Teatro Constanzi mit unbeschreiblichem Erfolge. Trotz der unerträglichen Hitze war das Theater sehr gut besucht, und die Stimmung beim Publikum wie bei den Ausführenden die denkbar beste. War doch ein Lieblingswunsch der meisten Orchestermitglieder nun erfüllt worden: Rom zu sehen, und alle standen unter dem erhebenden Eindruck der ewigen Stadt. Ich möchte hier nicht unerwähnt lassen, dass die riesigen Raumverhältnisse der meisten italienischen Theater zuerst einen geradezu verblüffenden Eindruck machten. Auf diesen Riesenbühnen schien das Orchester zu verschwinden. Um so erfreulicher war es zu hören, dass der Klang ein vorzüglicher gewesen ist. Am 25. April konzertierte das Orchester zum zweitenmale in Florenz und am 26. gab es in Genua im Teatro Paganini seine letzte Soirée auf italienischem Boden.



Am Morgen des 27. April fuhren die Philharmoniker nach Nizza. Eine entzückende Fahrt, die allen unvergesslich bleiben wird. In Nizza war um 3 Uhr im Théâtre de l'Opéra eine Matinée geplant. Da aber auf der Grenzstation Ventimiglia die Zollbeamten ihres Amtes zu gewissenhaft walteten, fuhr der Zug den Künstlern vor der Nase weg. So musste man den nächsten benutzen, und die Matinée fing 1½ Stunden später an. Das Publikum, das, durch eine Depesche benachrichtigt, geduldig gewartet hatte, begrüsste die Philharmoniker bei ihrem Erscheinen mit lautem Jubel. Abends fuhren dann noch viele nach Monte Carlo, um das interessante Leben dort kennen zu lernen und dem Spielteufel das übliche Opfer zu bringen; die Bank zu sprengen ist leider niemandem gelungen. Am 28. April war in Marseille um 4 Uhr eine Matinée angesetzt. Nach dieser ging es so schnell wie möglich wieder zur Bahn, denn um 8 Uhr abends eilte man bereits weiter nach Barcelona, wo drei Konzerte stattfinden mussten. Der Beifall und der Besuch waren derartig, dass leicht noch drei weitere Konzerte hätten gegeben werden können, wenn es die Zeit erlaubt hätte. Aber gleich nach der Matinée am dritten Tage ging's mit dem Nacht-Schnellzug vorwärts.

Der Einzug in Madrid wird allen unvergesslich bleiben. Am Bahnhof standen Maultiergefährte bereit, um die Orchestermitglieder in die verschiedenen Hotels zu befördern. Leider mit wenig Erfolg, denn es war gerade ein nationaler Festtag, und die Vierfüssler streikten. Trotz der eingebüssten Nachtruhe begaben sich doch viele der Herren am Nachmittag in die Arena, um der entsetzlichen Schlächterei — wenn auch nur auf kurze Zeit — beizuwohnen, die man dort Stiergefechte nennt. Abends fand das erste Konzert im Teatro Real in Gegenwart des Hofes, der auch allen übrigen Aufführungen von Anfang bis Schluss beiwohnte, statt. Der Erfolg dieses sowie der vier anderen Konzerte war glänzend. Der Cyklus wurde nach der dritten Aufführung unterbrochen, und das Orchester fuhr nach Lissabon, um dort am 6. und 7. Mai zwei Konzerte zu geben, die durch den Besuch der Königlichen Familie ein glänzendes Relief erhielten. Ihr Erfolg stand in keiner Beziehung hinter dem von Barcelona und Madrid zurück. Am 8. Mai kehrten die Philharmoniker wieder nach Madrid zurück, um dort am 9. und 10. die beiden letzten Konzerte unter demselben Jubel des Publikums wie die drei ersten zu geben. Noch am 10. abends ging es nach Bilbao weiter, wo im Grand Théâtre zwei Konzerte gegeben wurden. Nach dem zweiten Konzert war das Orchester von dem deutschen Verein in liebenswürdigster Weise eingeladen worden, und viele folgten dieser Einladung, trotzdem der Zug schon am nächsten frühen Morgen abfuhr. Während des Aufenthaltes im Deutschen Hause wurde nachts um 2 Uhr per Telegraph und Telephon noch eine Matinée für den folgenden Tag in San Sebastian abgeschlossen, nach deren Absolvierung die Philharmoniker nach Bordeaux weiter reisten, wo am 14. Mai ein Konzert stattfand. Am 15. spielte das Orchester in Toulouse, am 16. wieder in Marseille und am 17. in Lyon, überall mit gleich grossem Erfolge.

Am 18. Mai erreichte man Paris, um dort in einem Zeitraum von acht Tagen fünf Konzerte im Cirque d'hiver zu geben. Genau wie vor vier Jahren wurden Dirigent und Orchester von dem zahlreich erschienenen Publikum mit Beifallsbezeugungen geradezu überschüttet. Es ist ja in den Tagesblättern viel darüber berichtet worden, aber wirklich beschreiben lässt sich so etwas nicht; das muss man miterlebt haben. Am 27. Mai konzertierte das Orchester noch in Lille im Hippodrome, am 28. in Brüssel und am 29. schloss in Lüttich im Saal des Konservatoriums das letzte Konzert diese grossartige Tournée ab. In diesen 39 Konzerten wurden gespielt von:

Beethoven: Ouverture Leonore No. III 22 mal, Symphonie No. 5 C-moll 15 mal, Symphonie No. 7 A-dur 7 mal, Symphonie Eroica 3 mal; Wagner: Ouverture zu Tannhäuser 22 mal, Waldweben 15 mal, Meistersinger-Vorspiel 13 mal, Vorspiel zu Lohengrin und Trauermusik a. d. Götterdämmerung je 3 mal, Ouverture Fliegender Holländer, Wotans



Abschied, Vorspiel u. Liebestod aus Tristan u. Isolde je 2mal, Ouverture Rienzi, Huldigungsmarsch, Vorspiel z. 3. Akt Meistersinger, Vorspiel Parsifal, Faust-Ouverture je 1mal; Liszt: Les Préludes 12mal; Rhapsodie No. 1. 2mal und Tasso 1mal; Berlioz: Menuett, Sylphentanz und Ungarischer Marsch 11mal, Fée Mab, Carnaval Romain je 1mal; Bach: Praeludium Adagio und Gavotte 9mal; Weber: Ouverture Freischütz 7mal; Strauss: Tod und Verklärung 5mal, Till Eulenspiegel 4mal; Tchaikowsky: Symphonie E-moll 7mal, Symphonie Pathétique 6mal; Mozart: Symphonie Es-dur; Mendelssohn: Hebriden-Ouverture, Scherzo aus dem Sommernachtstraum; Haydn: Symphonie No. 13; Brahms: Symphonie C-moll und Schubert: Symphonie H-moll je 2mal. Das Orchester hat 200 Stunden auf der Eisenbahn zugebracht; darunter waren 9 Nachtfahrten.

Der pekuniäre Erfolg war trotz enormer Unkosten bedeutend. Dabei benutzte das Orchester in Spanien meist Luxuszüge I. Klasse. Die Fahrt Madrid-Lissabon-Madrid kostete trotz grosser Ermässigung 7000 Pesetas. Die Tournée, die der Initiative und Organisation der Konzertdirektion Hermann Wolff zu verdanken ist, war von dieser mit erdenklichster Umsicht vorbereitet, auf das vortrefflichste arrangiert und von Herrn Charles Wolff geleitet und begleitet. In Madrid, Lissabon und Paris war ausserdem Direktor Hermann Wolff selbst zugegen. Kein erheblicher Zwischenfall störte die in solchen Dimensionen wohl noch nie dagewesene Kunstfahrt, und ein jeder Teilnehmer wird mit Genugthuung an die grossen künstlerischen Erfolge und die zahllosen interessanten Eindrücke zurückdenken.

Müller-Freund.

DIE BEETHOVEN-FEIER IN MAINZ.

In den Tagen vom 17. bis 20. April veranstaltete die „Mainzer Liedertafel" eine ebenso bedeutende als eigenartige Beethovenfeier. In fünf Konzerten gelangten sämtliche Symphonieen des Meisters, die Leonoren-Ouvertüre No. 3, Klavier-Konzert Es-dur, das Violinkonzert, Streichquartett F-dur op. 59 No. 1, Trio B-dur op. 97 und der Liederkreis „An die ferne Geliebte" zur Aufführung. Die Ausführung dieses Riesenprogrammes war dem Kaim-Orchester unter Leitung Felix Weingartners und einem Stabe hervorragender Solisten anvertraut worden. Es hätte im Interesse der grossartigen Schöpfungen ebenso gelegen, wie im Interesse des Publikums, wenn man etwas weniger verschwenderisch umgegangen wäre, denn die kolossale Fülle des Gebotenen musste ermüdend wirken und damit die Empfänglichkeit und das Verständnis für die herrlichen Werke sehr erschweren. Ein Gegengewicht boten jedoch die geradezu meisterhaften Ausführungen des Kaim-Orchesters, sowie die durchweg brillanten Darbietungen der Solisten und des wohlgeschulten unter Prof. Volbachs Leitung stehenden Vereinschores. Das Auditorium zeigte sich denn auch in begeisterter Stimmung, ehrte die Solisten durch lebhaften Beifall und bereitete Weingartner und seinem Orchester stürmische Ovationen.

Felix Speulé.

DAS 13. ANHALTISCHE MUSIKFEST.

Zerbst hatte diesmal die Ehre, das musikalische Anhalt in seinen festlich geschmückten Mauern versammelt zu sehen, indem hier unter Leitung des Herzoglichen Hofkapellmeisters Dr. Aug. Klughardt das 13. Anhaltische Musikfest abgehalten wurde. An Solisten nannte das Festprogramm: Die Mitglieder des Dessauer Hoftheaters: die Damen Feuge, Westendorf, Schulze und die Herren von Milde, Feuge, Leonhardt, sowie Frl. Koelling aus Zerbst und Herrn Georg Wille, Solocellist der Kgl. Hofkapelle zu Dresden. Den Chor bildeten die zum Musikverband gehörenden Vereine der Städte Bernburg, Cöthen, Dessau und Zerbst, das Orchester stellte die Herzogliche Hofkapelle zu Dessau. Der erste Tag brachte Liszts Legende von der Heiligen Elisabeth. Chor und Orchester wetteiferten miteinander, dieses hochpoetische Werk



zu eindringlicher Wiedergabe zu bringen. Unterstützt durch die Solisten und unter der begeisternden, zielbewussten Leitung Dr. Klughardts gestaltete sich die Aufführung des Oratoriums zu einer Glanzleistung. — Das etwas vielseitige Programm des zweiten Tages brachte als erste Nummer Wüllners klangschönen 127. Psalm für Chor, Soli und Orchester. Das Orchester überbot sich selbst durch die schwungvolle, grosszügige Wiedergabe von Liszts symphonischer Dichtung: „Les Préludes" und Klughardts Festouverture (A-dur). Frl. Westendorf sang mit schöner ausgiebiger Stimme Bruchs Arie aus Odysseus: „Hellstrahlender Tag." Durch den Vortrag von Rob. Volkmanns Violoncell-Konzert und weiteren Solostücken von Romberg und Fitzenhagen riss Herr Georg Wille das Publikum zu Beifallsstürmen hin. Zwischen diesen Vorträgen bot eine einheimische Kunstnovize, Frl. Martha Koelling, z. Z. noch Schülerin des Dresdener Konservatoriums, deren Stimme gute Schulung bekundete, Lieder von Franz und Grieg. Stürmischen Beifall ernteten fünf Terzette von Klughardt, vorgetragen von den Damen Feuge, Schulze, Westendorf. Mit Fragmenten aus dem dritten Aufzuge der Meistersinger, bei deren Ausführung Herr von Milde, Chor und Orchester noch einmal ihr Bestes einsetzten, endete das in allen Teilen wohlgelungene 13. Anhaltische Musikfest.

Fr. Preitz.

DAS FÜNFTE BONNER KAMMERMUSIKFEST,

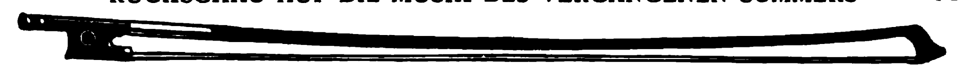
welches der „Verein Beethoven-Haus" in der vielgenannten rheinischen Universitätsstadt in den Tagen vom 12. bis zum 16. Mai veranstaltete, hatte einen ansehnlichen künstlerischen Erfolg und muss auch in materieller Hinsicht für die Zwecke des Vereins recht nutzbringend zu verwerten sein. Dies ist um so höher anzuschlagen, als die feinsinnige Gattung der Kammermusik sich eigentlich nur an einen kleinen Kreis bereits geläutert Empfindender wendet. Das internationale, aber oberflächlichere Getriebe eines Musikfestes ist sonst für derartige intime Wirkungen weniger geeignet. Beethoven, Haydn, Mozart, Schubert, Schumann, Brahms und Chopin waren als Komponisten im Programm vertreten. Des erstgenannten 8 Werke nahmen gegenüber den 16 Stücken der anderen einen nur geringen Platz ein. Warum man das Ganze also als „Beethovenfeier" bezeichnete, ist nicht recht ersichtlich. Auffällig war bei dieser Gelegenheit wieder das gänzliche Fehlen Mendelssohns; auch seine Kammermusikstücke fallen eben mehr und mehr der Vergessenheit anheim. Seine noch vor 2—3 Jahrzehnten in den Konzertsälen heimischen Lieder sind schon gänzlich verschwunden. Da nun einmal vom Programm die Rede ist, müssen wir auch des Programmbuchs gedenken. Leider ist hierüber kein anerkennendes Wort zu sagen. Auf Beethovens faksimiliertes Testament folgte dessen Übertragung in modernem Druck. Bei des Meisters schwer zu entziffernder Schrift gewiss ein vernünftiger Gedanke! Aber wie war man mit diesem rührenden Zeugnis von Beethovens Herzensgüte umgegangen! Der Druck wimmelt von Fehlern und Ungenauigkeiten, die auch dem weniger geübten Auge sofort bemerkbar sind. Ferner bringt der nicht genannte Verfasser des Programmbuches unrichtige Angaben in Jahreszahlen und überrascht auch weiterhin durch Unkenntnis. Aus der ganzen Arbeit schaut überall der leichtfertigste Dilettantismus. Die erste Gruppe der ausübenden Künstler bestand in Joseph Joachim und den zu seinem Quartett gehörenden Professoren Halir, Wirth und Hausmann. Die Leistungen der vier Künstler sind so allgemein bekannt, dass neues hierüber nicht zu sagen ist. Wenn auch das technische Rüstzeug Joachims nicht derart strahlend glänzt, wie vor 20—30 Jahren, sein Geist ist es, der auch jetzt alles mit sich fortreisst und die Mitspieler ebenfalls ganz erfüllt. Die Verdienste Joachims um die Belebung und Wiedererweckung klassischer Kammermusik nehmen ein wichtiges Blatt der Musikgeschichte ein. Gegen die Leistungen dieses ersten deutschen Quartetts trat nun freilich das von Frau Roeger-Soldat und ihren drei Genossinnen Gebotene in jeder Beziehung stark zurück. Aufrichtigen Dank verdienen die Mitglieder der Hofkapellen



Berlin, Hannover und Meiningen namentlich für die Wiedergabe von Mozarts zu wenig gekannter, köstlicher B-dur-Serenade für Blasinstrumente. Besonders trefflich waren die erste Klarinette, die Fagotte und die Bassethörner vertreten. Nicht voll auf gleicher Höhe standen die erste Oboe und die Hörner. Für das Publikum bot das Auftreten des Herrn Ignaz Paderewski das grösste Interesse. Er zeigte sich überraschend feinfühlig, elegant, aber gar zu diskret im Kammermusikspiel. Als Pianist ist er ein Virtuose von ausserordentlicher Technik, der besonders die Elastizität der Finger erstaunlich ausgebildet hat. Im ersten Satz von Beethovens opus 111 bewies er in Tongebung und Rhythmik wirkliche Grösse, die man aber in Schumanns Fis-moll-Sonate und in der Appassionata gänzlich vermisste; Mozart und Haydn spielte er ziemlich nüchtern und auch die Chopinschen Werke gelangen nicht alle so, wie erwartet werden musste. Von diesen war andrerseits die Wiedergabe der C-dur-Etude und der Fis-moll-Mazurka nach jeder Richtung hin vollendet. Franz v. Hennig.

DAS 78. NIEDERRHEINISCHE MUSIKFEST.

Das 78. Niederrheinische Musikfest ist in Köln vom 26.—28. Mai mit allen Zeichen äusseren und inneren Erfolges gefeiert worden — jenen sonderbaren Schwärmern zum Trotz, die den Musikfesten im speziellen und über sie hinaus dem ganzen Konzertwesen Bedeutung und Daseinsberechtigung absprechen wollen. Wer die zumeist echten und reinen Eindrücke des Niederrheinischen Musikfestes noch einmal in der Erinnerung durchlebt und der herzlichen Freude gedenkt, mit der Ausführende und Publikum bei der Sache waren, wird diese „neueste Entwicklung der Musik“ — die soll es nun durchaus sein! — mit dem gebührenden Misstrauen aufnehmen. Anders steht es damit, auf welchem Wege aus den bei Musikfesten gemeinhin aufgespeicherten Kräften die grössten Vorteile gezogen werden können. Auch auf diese Frage erteilte Köln die denkbar beste Antwort, indem es dem gesicherten Besitz an Meisterwerken die schönsten entnahm und auf Experimente mit Neuheiten vollkommen verzichtete. Und das mit Recht! Die letzten Sensationen uud Stimulationen lassen wir uns während des Winters in den Grossstädten durch Mark und Bein gehen. Auf Musikfesten will man von wagehalsigen Abenteuern verschont bleiben, hier vielmehr das anerkannt Schöne und Grosse aus geweihten Händen als dauerndes Geschenk empfangen. In dieser Hinsicht war das Musikfest in Köln geradezu eine „That“, wenigstens der erste Tag, der nur Beethoven brachte und zwar drei Monumentalwerke des Meisters, die Ouvertüre „Weihe des Hauses“ (op. 124), die „Missa solemnis“ (op. 123) und die „Neunte Symphonie“ (op. 125). Im späteren Verlauf vermisste man hier und da die grossen Gesichtspunkte. Immerhin verleitete das Bestreben, die Programme möglichst abwechslungsreich zu gestalten, niemals zu charakterloser Buntheit. An reinen Orchesterwerken bot das namhaft verstärkte Gürzenich-Orchester unter Wüllners prachtvoll grosszügiger Direktion Franz Liszts „Tasso“, die C-dur-Symphonie von Schubert, die C-moll-Symphonie von Brahms und den „Don Juan“ von Richard Strauss. Fast wie eine Neuheit wirkte „Te deum“ von Berlioz, das bisher nur selten (1884 in Weimar und Wien, zweimal in München und 1890 in Köln) zur Aufführung gelangte. Das „Te deum“ bildet nur den Teil eines (unausgeführt gebliebenen) Riesenwerkes, das Berlioz zur Verherrlichung Napoléons I. plante. Das „Te deum“ sollte den siegreichen Feldherrn bei dessen Rückkehr aus dem italienischen Kriege an den Pforten der Notre-Dame begrüssen. Wie immer bei Berlioz geht es auch hier ohne ein ansehnliches Aufgebot von Vokal- und Instrumentalmitteln nicht ab. Zwar versteigt es sich nicht zu den Ungeheuerlichkeiten des „Requiem“, das Berlioz dem „Te deum“ an die Seite stellte, zu den berühmten vier Nebenorchestern und den sechs Paar Pauken; aber ein Orchester von 134 Künstlern, ein Doppelchor von je 200 Stimmen und ein dritter Chor von 400—500 Kindern ist auch schon eine ganz hübsche Leistung.



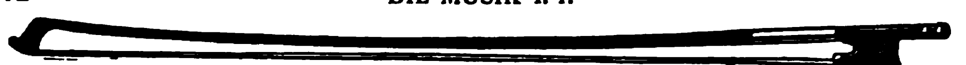
Glücklicherweise stehen diese Massen nicht im umgekehrten Verhältnis zu dem Gehalt des Werkes. Die Erfindung fliesst für Berlioz sogar sehr reich und merkwürdig frisch. Die erste Hymne (dreichörig) ist in grossen Zügen entworfen und bringt es zu gewaltigen Steigerungen, in die — ein echter Berlioz! — etwas wie ferner Schlachtenlärm, Kanonendonner und Rottenfeuer hineinklingt. Das „Dignare Domine", ein feines zartes Stück, erhält sich noch auf bedeutender Höhe. In dem folgenden „Tu Christe" bewegt sich das Werk jedoch auf absteigender Linie, um sich erst in dem „Te ergo quaesumus" — einem warm quellenden Tenorgesang — wieder emporzuschwingen. Das „Index crederis" vereinigt alle Massen zu erschütternder Wirkung und schliesst die interressante Schöpfung glänzend ab. Grosse Chöre werden sich das schwierige, aber auch ungemein dankbare Stück nicht entgehen lassen, und die Kölner können das Verdienst für sich in Anspruch nehmen, der dürftigen Chorliteratur neues Leben zugeführt zu haben.

An der Spitze der Musikfestler stand — nicht nur figürlich — Professor Wüllner, neben Hans Richter heut fast noch der Einzige, der fern von aller Stabfexerei in unendlicher Hochachtung vor dem Kunstwerk nur dieses will und seine eigene Person bescheiden dahinter zurücktreten lässt. In der Ouvertüre „Weihe des Hauses" noch etwas befangen, wurde er in der „Missa solemnis" immer freier und brachte mit der „Neunten Symphonie" eine Kunstleistung ersten Ranges zu stande. Frau Marie Wittich aus Dresden, die ausgezeichnete „Kundry" der diesjährigen Bayreuther Festspiele, war in Scenen aus der „Walküre" unübertrefflich; ihr Partner, Herr Baptist Hoffmann, gab ihr als „Wotan" kaum etwas nach. Von den übrigen Gesangsolisten ist Frau Noordewier-Reddingius bemerkenswert durch ihre schöne, wohlgebildete Stimme und den echt künstlerischen Vortrag. Frl. Tilly Koenen und der Bassist Klöpfer enttäuschten etwas, und Herr Dr. Ludwig Wüllner liegt immer noch im Kampf mit seinem spröden Material. Einen Genuss ganz eigner Art verschaffte Raoul Pugno mit dem Vortrag des Klavier-Konzerts in Es-dur von Mozart... war es doch, als stäubten unter seinen dahingleitenden Fingern Puderwolken auf und erhöbe sich aus den Tasten ein süsser Geruch von Lavendel und Rosmarin. Sprichwörtlich geworden ist die Sangesfreudigkeit rheinischer Kehlen: der vielhundertköpfige Chor schwelgte förmlich darin, liess es jedoch an feineren Schattierungen oftmals fehlen. Das Orchester, dessen Kern die Gürzenich-Schar bildete, hielt sich bis auf einige geringfügige Entgleisungen in den Walküre-Scenen recht brav. Die Begeisterung der freudig erregten Zuschauer erreichte zuweilen einen recht bedenklichen Grad... jedenfalls war von dem „Modergeruch", der nach der neuesten Version die Konzertsäle durchziehen soll, wenig zu spüren!

Dr. Erich Urban.

DAS DRITTE SCHWÄBISCHE MUSIKFEST IN AUGSBURG.

Den Schwaben war eingefallen, dass sie in den Jahren 1886 und 1892 Musikfeste gefeiert hatten und sie hielten es für angebracht, die Welt wieder einmal damit zu überraschen. Zu Pfingsten waren sie aus dem ganzen Schwabenlande in Augsburg zusammengeströmt: 839 Personen betrug der Sängerchor. Das Orchester von 132 Mann hatten Musiker aus München, Nürnberg und der Feststadt Augsburg gestellt. Solisten gab es gleichfalls in Menge: das „Böhmische Streichquartett", Dr. Georg Dohrn (Klavier), Johanna Dietz, Elisab. Sendtner-Exter, Heinr. Bruns, Dr. Felix Kraus und seine Frau Adrienne, geb. Osborne, Josef Loritz, Prof. Hugo Heermann u. A. m. Der Festdirigent Wilhelm Weber leitete das Fest mit grosser Hingebung und erntete dafür Lorbeer und Ruhm. In dem lobenswerten Bestreben, der Sache Einheitlichkeit zu geben, hatte man sich als Motto gesetzt: „Deutsche Musik des XIX. Jahrhunderts von Beethoven bis Wagner". Leider kam die Absicht nicht ganz glücklich zur Ausführung; als Hauptwerk erschien z. B. Mendelssohns „Elias" auf dem Plan! Unglücklicherweise



gab ausserdem derselbe „Elias“ einem Herrn Hartmann Gelegenheit zu einem merkwürdigen Aufsatze im Programmbuche, der die so beliebten Ausfälle gegen die Modernen, ja! in versteckter Form selbst gegen Wagner enthielt. Hiervon abgesehen nahmen die Konzerte einen ganz musikfestlichen Verlauf; die Leistungen an sich, besonders des Chors und der Solisten, waren meistens ganz vortrefflich. Als great attraction hatten sich die Augsburger Herrn Siegfried Wagner aus Bayreuth verschrieben. Er dirigierte die 7. Symphonie von Beethoven, Wagners Vorspiel zu „Parsifal“ und die „Préludes“ seines Grossvaters Liszt. Ob die drei Grossen auch segnend dem bayreuthbelasteten jungen Künstler zugeflüstert haben: „so habe ich es mir gedacht!“, wie Hermann Zumpe es einmal von Beethovens Geist vernommen haben will? Ich muss es leider bezweifeln. Alexander Schlosser.

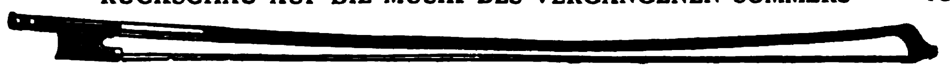
DAS ZWEITE HESSISCH-PFÄLZISCHE MUSIKFEST

hatte in den schönen Pfingsttagen dieses Jahres eine grosse Menge von Kunstfreunden nach Worms gelockt. Statt einer genauen Aufzählung von Einzelheiten, die nach so langer Zeit doch keinen Zweck hätte, zwei allgemeinere Bemerkungen oder drei. Warum wurde Klughardts Oratorium: die Zerstörung Jerusalems gewählt, das man im Winter an so und so vielen Orten schon gehört hatte? Man sollte doch allmählich die Musikfeste derart gestalten, dass man auf ihnen nur das ganz abseits der Heerstrasse liegende zu Gehör brächte! Und wäre das Oratorium noch ein hervorragendes Werk! Es ist kapellmeisterlich-brave und äusserst „reelle“ Musik, keine Frage, aber das Aufsehen, das die Arbeit an manchem Ort erregt hat, verdient sie nicht, da ihr jeglicher grosse und geniale Zug abgeht. Festdirigenten war K. Kiebitz für den ersten, Prof. Gernsheim für den zweiten Tag, der das Meistersingervorspiel, eine Symphonie in G-moll von Gernsheim, das Brahmssche Violinkonzert (Solist: F. Berber-Leipzig), Loreley-Finale von Mendelssohn u. a. m. brachte. Das aus der städtischen Kapelle von Mainz und Künstlern aus Frankfurt, Strassburg, Wiesbaden u. s. w. gebildete Orchester leistete durchaus gutes. Die Wahl zweier Dirigenten und die Ergänzung des Chores durch auswärtige Chorvereine scheint mir verfehlt gewesen. Dass rein technisch betrachtet die Aufführungen leidlich glatt verliefen, kann bei der voraufgegangenen Sonder-Schulung der einzelnen Chorgruppen nicht Wunder nehmen, aber der letzte Schliff fehlte doch. Dr. W. Nagel.

DIE 37. TONKÜNSTLERVERSAMMLUNG ZU HEIDELBERG.

Unter den Musikfesten, die alljährlich die musikalischen Ereignisse des Sommers bilden, nehmen die Veranstaltungen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins eine besondere Stellung ein. Diese „Tonkünstlerversammlungen“ sollen nicht nur einen engeren Anschluss aller Mitglieder und die Erreichung gemeinsamer Ziele fördern; die damit verbundenen Aufführungen haben den ausgesprochenen Zweck, der neuen, noch um Anerkennung ringenden Tonkunst eine Bahn zu brechen. In diesem Sinne hat Franz Liszt sie begründet und seit seinem Bestehen hat denn auch der Verein die Fahne des Fortschritts getreulich hochgehalten.

Die 37. Versammlung, die zahlreiche Theilnehmer nach Heidelberg führte, wahrte in ihrem Programm durchaus diese Tendenz, ja sie gab, mehr als ihre Vorgängerinnen, ein recht anschauliches Bild von dem musikalischen Leben der Gegenwart. Es zeigte sich dabei, dass es unter den älteren Meistern zur Zeit Bach, Beethoven und Wagner sind, denen man die grösste Hochachtung entgegenbringt; ihnen macht man bei jeder Gelegenheit eine Verbeugung, mag das eigene Schaffen der Jüngeren sich noch so weit von dem Standpunkt jener entfernen. Im übrigen wird mit Vorliebe auf Liszt hingewiesen. Vielleicht würde es sich in Zukunft empfehlen, nur dem Begründer des Vereins eine Nummer des Programms einzuräumen, von aller klassischen und nach-



klassischen Musik aber gänzlich abzusehen. Es ist ohnehin schwer, alle Wünsche der Lebenden zu befriedigen und eine Ausdehnung der Aufführungen, wie sie nach alter Gewohnheit auch diesmal beliebt worden, ist zumal in heisser Jahreszeit, weder im Interesse der Zuhörer noch der Komponisten.

Die Heidelberger Festtage liessen zwei Thatsachen deutlich hervortreten. Einmal konnte man sich überzeugen, dass die neueste Richtung der aus Wagner-Liszt hervorgegangenen Komponistenschule, als deren begabtester Vertreter mit Recht Richard Strauss gilt, mehr und mehr an Boden gewonnen hat. Sie herrscht zur Zeit unter der jüngeren Generation der schaffenden Künster; sie findet im Publikum eine weit verbreitete, verständnisvollere Aufnahme, als es noch vor wenigen Jahren der Fall war. Andererseits machen sich allerhand reaktionäre Gelüste bemerkbar; wir bewegen uns nicht mehr in gerader Linie vorwärts, sogar bei den Allermodernsten lassen sich Tendenzen erkennen, die, zum Teil wenigstens, auf ältere, lange verleugnete Ideale zurückweisen. Daher eine gewisse Buntheit des Stils, ein Mangel an Klarheit und Entschlossenheit. Ein flüchtiger Überblick über die Festprogramme wird das Gesagte erläutern.

Das erste Konzert fand in der Peterskirche statt. Eröffnet wurde es mit dem Orgelkonzert No. 2 (in G-moll) von Josef Rheinberger, einer formvollendeten, klangschönen Komposition, die jedoch in ihren klar dahinfliessenden, nicht eben tiefen Gedanken mit dem Sturm und Drang der modernen Musik nichts gemein hat. Rheinberger steht abseits von der Entwicklung, fast vereinzelt und seine hohe Meisterschaft findet heute nur noch schwer die rechte Würdigung. Dann folgte Philipp Wolfrums schon bekanntes „Weihnachtsmysterium“ für Soli, Chor und Orchester. Das Werk brachte seinem Schöpfer lebhafte Zustimmung ein. Man muss das grosse Können und den Geschmack des Komponisten bewundern, der es verstanden hat, die polyphone Schreibweise und Harmonik der Alten sehr geschickt mit modernen Wirkungen und einer glänzenden Instrumentation zu verbinden. Bei ihm steht das Wie mehr im Vordergrund wie das Was und zu dieser fast raffinierten Technik steht wiederum die Naivetät und Innigkeit in reizvollem Gegensatz, die er aus den verwendeten volkstümlichen Kirchenliedern gewinnt. Auf dem wenig angebauten Gebiete des Oratoriums bedeutet Wolfrums Versuch, an die alten geistlichen Volksspiele anzuknüpfen, jedenfalls eine höchst erfreuliche Erscheinung.

Im zweiten Konzert, das im Städtischen Saalbau abgehalten wurde und mit einer Aufführung von Liszts „Ce qu'on entend sur la montagne“ (Violinsolo: Herr Karl Wendling) begann, wendete sich das Interesse dem jungen Sigmund von Hausegger zu. Durch seine Symphonie „Barbarossa“, die wir im vergangenen Winter kennen lernten, hat Hausegger nicht geringe Hoffnungen rege gemacht. Seine „Dionysische Phantasie“ für Orchester ist früher entstanden; sie zeigt noch nicht dieselbe Reife, die Gedanken treten weniger plastisch heraus, die Instrumentierung ist vielfach lärmend, wohl in dem Bestreben, das „dionysische“ Element zu versinnlichen. Es lebt aber etwas Urwüchsiges auch in dieser Arbeit des Komponisten, dessen kraftvolle Frische und sichere Beherrschung der technischen Mittel eine ungewöhnliche Begabung bekunden. Freilich haben wir es bei ihm noch mit tastenden Versuchen zu thun; mag seine Phantasie auch einen höheren Flug nehmen, seine Gebilde sind noch weit entfernt, den Eindruck zu erzeugen, dessen beispielsweise die harmlosere Muse eines Engelbert Humperdinck sicher ist. Humperdinck dirigierte seine „Maurische Rhapsodie“. Hier wirkt die absolute Meisterlichkeit, denn das Persönliche liegt bei Humperdinck mehr in der Mache als in der Erfindung. Er weiss selbst einen weniger bedeutenden Inhalt interessant zu gestalten, nicht durch äussere Effekte und Klangfarben, sondern weil er alles echt musikalisch, in lebendigem Flusse entwickelt, weil ihm alle Mittel der Satzkunst mühelos zu Gebote stehen und er sie ebenso natürlich wie geistvoll verwendet. Eine gefällige, im besten

Sinne elegante, aber doch mehr auf die äusserliche Wirkung gestellte Kunstrichtung war durch den Franzosen Ed. Lalo vertreten, dessen Violinkonzert in F-Dur Jacques Thibaud aus Paris mit vollendeter Virtuosität und vornehmem Geschmacke vortrug. An Stelle der aufs Programm gesetzten Scene aus Peter Cornelius' nachgelassener Oper „Gunlöd" (die infolge Unpässlichkeit der Frau Mottl ausfallen musste), wurden Lieder von Liszt und Hugo Wolf gesungen. Den Beschluss machte das Vorspiel aus „Guntram", von Richard Strauss persönlich geleitet. Der Abend brachte Kammermusik. Das treffliche böhmische Streichquartett der Herren Hoffmann, Suk, Nedbal und Wihan spielte mit grossem Erfolge Beethovens Op. 127 und das A-moll-Quartett des Russen Tanejeff, das schon in Berlin namentlich durch seine originellen und gut gearbeiteten Mittelsätze Aufsehen erregt hatte. Eine Violinsonate von Oscar C. Posa ermüdete dagegen die Hörer durch ihre Länge und das Nichtssagende ihres Inhalts. Zwischen den Instrumentalstücken standen Gesangsvorträge der Damen Martha Beines und Jeanne Blyenburg. Einen etwas rückständigen Eindruck machten die „Mädchenlieder" von Hans Sommer; auch Rob. Kahn gab im „Grillenlied" und „Der Gärtner" mehr Gefälliges als Neues. Sehr zarte Gebilde sind „Sehnsucht" und „Mädchenlied" von Ludwig Thuille, und aus dem Liederschatz von Richard Strauss waren in „Winterweihe" und „Freundliche Vision" zwei der schönsten Perlen gewählt worden.

Die Stimmung der Zuhörer erreichte ihren Höhepunkt am dritten Tage. Gleich die erste Nummer, Max Schillings symphonischer Prolog zu „König Ödipus" machte einen geradezu gewaltigen Eindruck. Die unerbittliche Wahrhaftigkeit des Ausdrucks, die herbe Grösse dieser Musik und ihre allem Effektvollen abgewandte Art traten auch denen imponierend entgegen, die zu den Erstlingswerken des Komponisten bisher keine innere Beziehungen gefunden hatten. Einem flotten Orchesterscherzo von Otto Naumann, betitelt „Junker Übermut" und dem bekannten Cis-moll-Konzert von Xaver Scharwenka, das der Verfasser meisterhaft vortrug, folgte eine neue Suite von Josef Suk. „Ein Märchen" nennt der Komponist die vier Sätze, die aus Motiven der Bühnenmusik zu Zeyers „Radúz und Mahuléna" zusammengesetzt sind. Losgelöst von den dramatischen Vorgängen entbehren sie der rechten Wirkung; die geschickte Behandlung des Orchesters und musikalisches Feingefühl machten sich indessen wohlthuend bemerkbar. Origineller und erfindungskräftiger zeigte sich der Finne Jean Sibelius. Von seinen beiden Orchesterlegenden „Der Schwan von Tuonela" und „Lemminkäinen zieht heimwärts" gefiel namentlich die letztere. Wirkliche Begeisterung erweckten die Werke, die in diesem vierten Konzerte, das mit Wagners Kaisermarsch seinen Abschluss fand, Richard Strauss vorführte. Er zeigte sich darin von zwei Seiten seines Wesens, die oft gesondert in die Erscheinung treten: der pathetischen und der geistreich-humorvollen. Die Schlussscene des „Guntram" ist ein ergreifender Gesang der Liebe und Entsagung, merklich im Banne der Wagnerschen Vorbilder gehalten, doch voll edler und echter Empfindung. Wunderbar klingt die weihevolle Stimmung in dem instrumentalen Nachspiel aus. In den beiden Gesängen für Bariton und Orchester („Notturno" und „Nächtlicher Gang") erscheint die Kunst zu charakterisieren aufs höchste gesteigert. Hier ist die Musik zur Vermittlerin irren Denkens und kranken Empfindens geworden, im zweiten Stücke mit einem leisen Anflug von Selbstparodie. Die logische Verkettung der Töne ist wie aufgehoben; die Klänge führen nur noch ein seltsam symbolisch-schemenhaftes Dasein. Auch diese Gesänge wurden mit Jubel aufgenommen, aber doch nur von der Gemeinde unbedingter Anhänger. Ein grosser Teil der Zuhörer warf die Frage auf, ob es wirklich wünschenswert sei, die Tonkunst bis an diese Grenze der Ausdrucksfähigkeit zu führen.

Nachdem so die musikalischen Secessionisten aller Schattierungen in reichlichem Masse zum Wort gekommen waren, hatte man es für nötig gehalten, noch ein fünftes Konzert,



das wie das erste in der Peterskirche abgehalten wurde, bewährten Meisterwerken einzuräumen. Von Liszt kamen der „Sonnenhymnus des hl. Franziskus“ und die „Ungarische Krönungsmesse“ zur Aufführung (letztere unter Mottls Leitung); J. S. Bach war mit einer seiner schönsten Kantaten („Ich will den Kreuzstab gerne tragen“) vertreten. Johannes Messchaert, der tags zuvor sich schon in dem schwierigen „Notturno“ von Strauss ausgezeichnet hat, sang die Basssoli mit unübertrefflicher Meisterschaft und künstlerisch verklärtem Ausdruck. Eine Phantasie und Fuge über den Namen Bach von Max Reger — die einzige Novität des Programms — wurde von Herrn Organisten Karl Straube vorgetragen. Neben Messchaert verdienen der Tenorist Ejnar Forchhammer und die Sopranistin Frau Noordewier-Reddingius unter den Mitwirkenden besonders hevorgehoben zu werden. Die Ausführung der Werke war durchweg eine lobenswerte. Die vereinigten Gesangschöre Heidelsbergs leisteten Tüchtiges, und das städtische, durch auswärtige Künstler verstärkte Orchester wurde seinen schwierigen Aufgaben vollauf gerecht. Der Dank für das Gelingen gebührt dem Festdirigenten Prof. Wolfrum, der, unterstützt vom Musikdirektor Paul Radig, das Ganze vorbereitet und geleitet hat.

An die Festtage in Heidelberg schloss sich am 5. Juni ein Besuch der Hofoper in Karlsruhe. Das Grossherzogliche Theater bot den Teilnehmern an der Versammlung eine Aufführung von Berlioz selten gegebener Oper „Beatrice und Benedict“ mit Pauline Mailhac und Henriette Mottl in den weiblichen Hauptrollen. Das Werk selbst und die feinausgearbeitete Wiedergabe unter Felix Mottls Leitung gewährte einen auserlesenen Genuss. Der Oper folgte eine choreographische Novität: das Ballet „Pan im Busch“ von Otto Julius Bierbaum mit Musik von Mottl, das weniger durch musikalische Bedeutsamkeit als durch das Bestreben interessierte, die Formen der dramatischen Tanzpoëmes ernsteren künstlerischen Absichten dienstbar zu machen. Dr. Leopold Schmidt.

DIE SCHUMANNFEIER IN ZWICKAU.

Am 8. Juni wurde in Zwickau das vom Bildhauer Joh. Hartmann in Leipzig entworfene erzene Standbild Robert Schumanns enthüllt, das den Tondichter in überlebensgrosser sitzender Figur, das träumerische Antlitz auf den linken Arm gestützt, darstellt. Mit der Enthüllung war ein zweitägiges Musikfest verbunden, zu dessen Mitwirkung von noch lebenden Freunden Schumanns Joachim und Reinecke herbeigeeilt waren, während ausser Sängern und Sängerinnen aus Zwickau selbst und einem Orchester, das Kräfte von Berlin, Leipzig, Dresden, München, Chemnitz und Wiesbaden zählte, das Joachim- und Petri-Quartett, Frau Röhr-Brajnin-München, Frau Lula Gmeiner-Berlin, Frl. Anna Klotz-Dresden und die Kammersänger Anthes-Dresden und Büttner-Gotha ihre Dienste der Feier zur Verfügung gestellt hatten. Moriz Rosenthal war nach einer Meinungsverschiedenheit mit Joachim wieder abgereist; an seine Stelle trat der Berliner Pianist Waldemar Lütschg, der das Ausscheiden Rosenthals kaum vermissen liess. Das erste Konzert brachte unter der Leitung des heimischen Kirchenmusikdirektors Vollhardt „Paradies und Peri“ in einer Wiedergabe, die für Soli und Chor vollen Erfolg bedeutete. An den unzulänglichen Räumlichkeiten mag es gelegen haben, dass das Orchester nicht so volltönig und ausgeglichen in Wirkung trat, wie seine Stärke und Zusammensetzung es erwarten liess. Das zweite Konzert war in der Hauptsache der Kammermusik gewidmet: Das A-moll-Quartett, von Joachim und Genossen und das Klavierquintett, vom Petri-Quartett gespielt mit Reinecke am Flügel. Dazu kamen Lieder von Frau Röhr-Brajnin, Büttner und Frau Kammersängerin Baumann-Leipzig, welche als Gast anwesend, wenige Minuten vor dem Konzert für die erkrankte Frau Gmeiner eingetreten war. Und das dritte Konzert endlich vermittelte den Hörern die Genoveva-Ouverture, die Joachim gewidmete und von ihm vorgetragene Phantasie op. 131, das Klavierkonzert mit dem obengenannten Lütschg, Männerchöre unter Vollhardt und die C-dur-Symphonie unter Joachim. Die



musikalische Charakteristik Schumanns hätte allerdings noch ein Werk aus seiner ersten Klavierzeit erfordert: mit der Phantasie op. 17 vielleicht wäre diesem berechtigten Wunsche vieler entsprochen worden. Zusammenfassend darf man von diesen Schumanntagen sagen, dass sie auch vor der strengen Kritik ehrenvoll bestanden haben. Zieht man von dem minutenlangen Beifall, den ungezählten Hervorrufen und den nie fehlenden Lorbeerkränzen die vom genius loci beeinflusste Begeisterung ab, so bleibt immerhin noch genug zu uneingeschränktem Lobe übrig. Wie kraftvoll der 78jährige Reinecke den Klavierpart des Quintetts durchführte, wie sich Joachim in der erfindungsarmen Phantasie allen Anfechtungen zum Trotz noch als Meister seines Instruments zeigte, wie die beiden Quartette ihr Bestes gaben und Solo, Chor und Orchester — letzteres besonders glänzend in der Symphonie, wo die Herren der Quartette mit an den Pulten sassen — sich harmonisch zu einem Ganzen einten, wird epochal in der Musikgeschichte Zwickaus sein, aber auch im übrigen Deutschland den hervorragenden musikalischen Ereignissen zugerechnet werden können. Dr. Alban Frisch.

MUSIKALISCHES VON DER DARMSTÄDTER AUSSTELLUNG.

Auf der Darmstädter-Ausstellung dieses Sommers erregt das Spielhaus nicht geringe Verwunderung. Schön ist's nicht, aber unpraktisch, das sagt so ziemlich jeder, der nicht bedingungslos auf das Thun der Darmstädter Sieben, denen wir die Ausstellung zu verdanken haben, schwört. Ein violett ausgeschlagener Holzbau mit einem unglaublichen Podium: der Flügel steht auf einem Vorbau, Sänger oder Instrumentisten wirken im Rücken des Begleiters! Chacun à son haut goût! Die Konzerte brachten manches erfreuliche: das Frankfurter Trio, die vorzügliche Technikerin Frl. Hodopp; ein Abend des Komponisten Nodnagel konnte kein Interesse erwecken; die Wiedergabe eines sehr ungeschickt eingeführten Quartetts (in einem Satz) von A. Halm-Stuttgart befriedigte mehr als das Werk, das ernste und brauchbare Gedanken aufweist, aber zu seinem Nachteil ganz von der Sonaten-Form abweicht. Erweiterungen der Form — so viele als möglich, aber a priori neue Formen in der Musik konstruieren wollen, das geht nicht. Die Geschichte beweist das an mancher Stelle. Das Beste gab uns ein in der Hauptsache dem trefflichen A. Mendelssohn gewidmeter Abend, an dem er selbst seine neuen Klavierwerke (5 an der Zahl) vortrug, unter denen ein kleines Präludium und Fuge ganz besonders lebhaften Beifall weckte. Das Publikum hielt sich von allen diesen und anderen Veranstaltungen ziemlich fern — wen kann das Wunder nehmen? Der Sommer passt nun einmal nicht für derartige Konzerte. Dr. W. Nagel.

DAS ZWEITE FEST DES SCHWEIZERISCHEN TONKÜNSTLER-VEREINS IN GENF.

Hatte gleich das erste Fest des Schweizerischen Tonkünstler-Vereins in Zürich vom 30. Juni bis 2. Juli 1900 die Lebensfähigkeit der damals nach dem Muster des Allgem. Deutschen Musik-Vereins neu gegründeten Korporation, die den Zweck hat, Werke schweizerischer Komponisten zu würdiger Aufführung zu bringen, erfreulich dargethan, so bewies die zweite Vereinigung, welche während der Tage vom 22. bis 24. Juni d. J. in Genf stattfand, nicht weniger deutlich, wie zeitgemäss der Gedanke eines engeren Zusammenschlusses der einheimischen Fachgenossen war, und welch eine Fülle vorzüglicher ausübender Künstler, aber auch sehr beachtenswerter produktiver Talente das früher als unmusikalisch verschrieene Bergland gegenwärtig besitzt. Wie Herr Kapellmeister Dr. Friedr. Hegar in Zürich mit dem seiner Leitung unterstellten gemischten Chor und dem Tonhallen-Orchester die grösseren Kompositionen, die man dort zu Ehren zog, musterhaft einstudiert hatte, so erwarb sich Herr Willy Rehberg, der treffliche Dirigent der Genfer Abonnements-Konzerte und Klavierlehrer am Konservatorium durch sorgsame



Vorbereitung der Chor- und Orchester-Werke um das Gelingen der Konzerte in der Rhonestadt das grösste Verdienst, wobei es allerdings nicht möglich war, mit dem aus verscniedenen Bestandteilen zusammengewürfelten Orchester, das kurz vor Beginn des Festes erst vollzählig in Aktion trat, die nämliche Sicherheit und Präcision im Zusammenspiel zu erzielen, wie mit der stehenden, d. h. auch im Sommer bei einander bleibenden Kapelle in Zürich. Schon dort war die junge, ungemein rührige Schule der französischen Schweiz, deren Zugehörige meist in Paris ihre Studien gemacht haben und einen realistischen Zug, eine Vorliebe für scharfe Charakteristik und dementsprechend reichen und kräftigen Farbenauftrag zeigen, in einer Reihe von begabten Repräsentanten hervorgetreten, und eine noch bedeutendere Rolle spielte sie der Natur der Sache nach in Genf, dem eigentlichen Centrum ihrer Thätigkeit. Namentlich sind es drei Komponisten, die im Genfer-Programm mit zahlreichen und hervorragenden Werken figurierten und an deren Namen sich die grössten künstlerischen Erfolge des Festes knüpften: E. Jaques-Dalcroze, Gustave Doret und Joseph Lauber. Während man vom Erstgenannten bisher nur einige leichter geschürzte, aber höchst graziöse und fein gesetzte Kompositionen kennen gelernt hatte, wurden zu Genf, abgesehen von einer wirkungsvollen, prächtig instrumentierten lyrischen Scene „La Mort du Printemps“ für Sopransolo und Orchester 2 grössere Instrumentalwerke des Tondichters aufgeführt, ein Streichquartett in E-dur von blühend reicher Erfindung und bestrickender Klangschönheit, und ein Violin-Konzert in C-moll, das gleichfalls eine üppige, farbenschwelgerische Phantasie verrät und durchaus symphonisch gearbeitet ist, aber doch das Soloinstrument zu seinem vollen Recht gelangen lässt. Der seit einiger Zeit am Genfer Konservatorium engagierte Geiger Henri Marteau spielte das Konzert hinreissend schön und eine nicht weniger ideale Wiedergabe wurde dem Streichquartett durch den genannten Violinisten und die Herren Rey, Pahnke und Ad. Rehberg zu teil. Von Gust. Doret stand das umfänglichste Chorwerk auf dem Programm, das Oratorium „Les sept paroles du Christ“, dessen Juden-Chöre den Fanatismus der blutdürstigen Menge höchst energisch kennzeichnen, das aber auch lyrische Partieen voll tiefer Empfindung und von ergreifendem Ausdruck enthält. Unter des Komponisten schneidiger Leitung wurde dem Werk eine vorzügliche Darstellung zu teil und thaten sich die Träger der Solopartieen, Frau Troyon-Bläsi von Lausanne und der Pariser Baritonist Herr Auguez nicht weniger hervor, als der Chor und das reichbedachte, zu den stimmungsvollsten Effekten verwendete Orchester. Von dem ebenso phantasiereichen wie formgewandten Komponisten: Jos. Lauber hörten wir ein gehaltvolles und sehr schön klingendes Sextett in A-dur für Pianoforte, 2 Violinen, 2 Bratschen und Cello und ein neues Klavier-Konzert voll Leben und Schwung, in welchem die Partie des Soloinstrumentes mit derjenigen des Orchesters auf meisterliche Weise zu einem symphonischen Ganzen verschmolzen ist. Die Ausführung der Klavierpartie durch Herrn Willy Rehberg gestaltete sich zu einem Triumph für den Spieler, der das schwierige Werk in wahrhaft grosszügiger Weise spielte. Von den Chorkompositionen, die in dem Abend-Konzert vom 22. Juni zur Aufführung kamen, erwies sich als die bedeutendste: die Motette „Vidi aquam“ mit Orgel- und Orchesterbegleitung von Fr. Klose, einem in seinem Vaterlande bis jetzt wenig bekannt gewordenen Musiker, der mehrere Jahre Schüler Anton Bruckners war. Das tiefernste, feierlich gestimmte Werk baut sich in imposanter Polyphonie auf und klingt ganz herrlich. Von den deutsch-schweizerischen Komponisten waren die drei hervorragendsten der neueren Zeit mit je einer Programmnummer vertreten, Fr. Hegar mit dem schönen Duett für Sopran und Tenor aus dem Oratorium „Manasse“, Hans Huber, dessen prachtvolle Böcklinsymphonie beim Zürcher Fest alles überstrahlt hatte, mit einer poetischen Cellosonate in Cis-moll Op. 114, Gust. Weber endlich, der allzufrüh zu den Toten gegangene Zürcher Meister mit seiner B-dur-Klaviersonate Op. 1. Von den Orchester-Novitäten offenbarte eine allerdings noch an die Schule erinnernde F-dur-Symphonie des jungen Berners Volkmar Andreae ein frisches,



vielversprechendes Talent, während die Ouverture „Lebensfreude" und ein Scherzo „La folie de Pierrot" von Aloys Obrist mehr flottklingende, aber nicht tiefgehende Salon-Musik sind. Als ein höchst beachtenswertes, von Bachschem Geist erfülltes Werk stellte sich eine Chaconne für Orgel über die Noten B-A-C-H dar, die der Autor Otto Barblan, der ausgezeichnete Organist an der Genfer Kathedrale Saint-Pierre unübertrefflich klar und durchsichtig spielte. Von den neuen Werken, welche die zwei Kammermusikkonzerte brachten, machen wir namhaft die beiden frisch erfundenen Violinsonaten der Genfer Konservatoriums-Lehrer Woldemar Pahnke und Reymond, ferner eine 2sätzige Novellette des Zürcher Pianisten Rich. Schweizer und eine feinsinnge Walzer-Serie für Klavier, Flöte, Oboe und Klarinette des als Musikdirektor zu Mülhausen im Elsass thätigen Glarners J. Ehrhardt. Auf die überaus zahlreichen, zum Teil wertvollen Gesänge für eine oder mehrere Solostimmen mit Orchester- oder Klavierbegleitung können wir nicht näher eingehen und heben bloss den reizenden Liedercyklus „Eine Lenzfahrt" von Edgar Munzinger hervor, den das Basler Vokalquartett (Frau Dr. Huber-Petzold, Frl. Philippi, die Herren Sandreuter und Böpple) vollendet schön vortrug. — Das ganze Fest, dessen Konzerte sämtlich in der fast überreich ausgestatteten „Victoria-Hall" stattfanden, hinterliess einen vorzüglichen Eindruck und legte mit seinen splendiden Zuthaten auch für die oftbewährte Gastfreundlichkeit und Liebenswürdigkeit der Genfer glänzendes Zeugnis ab.

A. Niggli.

SALZBURGER MUSIKFEST.

Es war unseres Wissens anfänglich nur die Aufführung Mozartscher Kompositionen geplant gewesen; eine Ankündigung in diesem Sinne hatte wenigstens ihren Referenten, der sich sonst nicht zu Musikfesten hingezogen fühlt, zum Besuche des vermeintlichen Mozartfestes veranlasst; indessen war von den drei Konzerten nur eines, das erste, ausschliesslich Mozart gewidmet. Da wir gegen das Programm und seine Ausführung leider manches einzuwenden haben, so möchten wir um so nachdrücklicher von vornherein unsere Sympathie für das ganze Unternehmen der Salzburger Musikfeste aussprechen; wir möchten so gerne, dass diese zu einer ständigen Institution würden, dass die stilvolle Wiedergabe Mozartscher Werke in der Schule des dortigen Mozarteums ganz besonders gepflegt werde, kurz, dass Salzburg zu einer Art Mozart-Bayreuth sich entwickle.

Unter den zu Gehör gebrachten Mozartschen Kompositionen vermissten wir ein Klavierkonzert; wenn man berühmteste Virtuosen, eines der ersten Orchester zu derartigen, hauptsächlich Mozart gewidmeten Aufführungen heranzieht, so ist es unbegreiflich, wenn kein Klavierkonzert auf dem Programm steht: was könnte besser in den Rahmen eines solchen Festes passen, als das herrliche D-dur-Konzert (Köchel 537). Das Programm des zweiten Konzerts geben wir ohne Kommentar wieder: 1. Bläserquintett von Mozart (Köchel 452). 2. Landsknechtlieder von Lenz. 3. a) Abendempfindung von Mozart; b) Adelaide von Beethoven. 4. a) Sonate von Mozart; b) Intermezzo von Brahms; c) Ballade von Chopin. 5. a) Grosse Arie aus der Oper „Hunyadi László" von Erkel; b) „Du bist die Ruh" von Schubert. (Als Zugabe Zigeunerlied von Hubay.) 6. a) Dans un bois solitaire von Mozart; b) Wiegenlied, nach Behauptung des Programms auch von Mozart; c) Die Nachtigall von Alabieff. 7. Triosonate von Bach. Die Bachsche Sonate wurde von dem Ehepaar Petschnikoff ausgezeichnet gespielt; leider war es durch einen nicht entsprechenden Bass behindert. Das dritte Konzert brachte Werke von Wagner, Beethoven, Haydn und Mozart.

Zur Mitwirkung bei diesen Konzerten und bei der Don Juan-Aufführung im Stadttheater, in der Lilli Lehmann als Donna Anna die ausserordentlichste Leistung des Festes bot, waren ausgezeichnete Kräfte gewonnen; ausser Lilli Lehmann noch Erika Wedekind, Edith Walker, Petschnikoff, Sauer, die Sänger Klöpfer, Ritter, Hesch und die Wiener Philharmoniker; als Chor im Don Juan übertrafen Salzburger Dilettanten die meisten



Theaterchöre; das Einstudieren dieses Chores war ein besonderes Verdienst des Mozarteumsdirektors Hummel. Aber trotz vieler hervorragender Einzelheiten war das Ganze der Darbietungen, die Exaktheit des Zusammenspiels, die Reinheit der Intonation nicht durchweg auf der Höhe von Musteraufführungen; vor allem liess der Stil bei der Wiedergabe Mozartscher Werke viel zu wünschen übrig.

Die Aufführung des Don Juan erinnerte den in Salzburg Mozarts Spuren Nachgehenden an die Schicksale des Werks. Bekanntlich hatte insbesondere die Berliner Kritik anfänglich viel daran auszusetzen. Es dürfte von Nutzen sein, an die Rezension der „Chronik von Berlin" zu erinnern. „Nicht Kunst in Ueberladung der Instrumenten, sondern das Herz, Empfindung und Leidenschaften muss der Tonkünstler sprechen lassen, dann schreibt er gross, dann kommt sein Nahme auf die Nachwelt, und ein immer grünender Lorbeer blüht ihm im Tempel der Unsterblichkeit. Grétry, Monsigny und Phylidor sind und werden davon Beweise seyn. Mozart wollte bey seinem Don Juan etwas ausserordentliches, unnachahmlich Grosses schreiben, so viel ist gewiss, das Ausserordentliche ist da, aber nicht das unnachahmlich Grosse!" Um so lieber führe ich diese Stelle an, weil sie in Jahns Mozart nicht genau richtig wiedergegeben ist; für Urteile über Mozart auf die Sammlung von Karl Prieger zu verweisen — wie das der Herausgeber der dritten Auflage thut — ist übrigens in einem, solche Ansprüche an Exaktheit stellenden und befriedigenden Werk wie Jahns Mozart durchaus nicht am Platze. Bei Betrachtung der zeitgenössischen Urteile erhebt sich die Frage, auf die wir in anderem Zusammenhang vielleicht zurückkommen werden, ob und wie sich das Musikgefühl seit Mozarts Zeiten verändert hat; man weiss, dass Mozart vielen seiner Zeitgenossen zu kompliziert und wild war; heute würde man einen zweiten Mozart nicht verstehen, weil er zu einfach wäre. Ihm die Wege zu ebnen, wäre, wenn schon bei den Mozartfesten lebende Komponisten berücksichtigt werden sollen, Aufgabe dieser Feste. Pflege der lebenden Produktion halten wir für das höchste und letzte Ziel aller Kunstpflege. Die schmähliche Behandlung, welche Mozart seinerzeit in Salzburg erfahren hat, wird durch Festivitäten, welche man ihm zu Ehren jetzt dort begeht, nicht wieder gut gemacht; wir möchten die Maxime sich nicht festsetzen lassen, dass man die grossen Männer möglichst rasch unter die Erde bringen müsse, um sie dann nach Herzenslust feiern zu können. Manche finden es für die Produktion ganz vorteilhaft, wenn es den Künstlern recht schlecht gehe; auch wurde kürzlich in Warschau eine Witwe betroffen, welche ihren zwölf Vögeln mit glühenden Drähten die Augen ausgestochen hatte, weil sie fand, dass der Gesang dann so schön traurig klinge. Viele werden finden, dass in Mozartscher Art nichts Bedeutendes mehr produziert werden könne, weil der Fortschritt in der Richtung des musikalischen Dramas und der Programm-Musik liege; und doch hat ein zeitgenössischer Aphoristiker Recht: „Grosse Geister sind plötzlich da und meist ganz anders und ganz wo anders, als die Zeit- und Kunstgeistler sie erwarteten oder gar kategorisch verlangten." Sollte ein Seelenverwandter Mozarts unter den Lebenden weilen, so hat sich bei ihm wohl vom 5. bis 9. August Mozarts Genius aufgehalten, womit dessen Ausbleiben in Salzburg entschuldigt wäre.

P. N. Cossmann.





BÜCHER

I. **Franz Stassen.** Parsifal. Fünfzehn Bilder zu Richard Wagners Bühnenweihfestspiel. Verlag: Fischer & Franke, Berlin.

II. **Joseph Bédier.** Der Roman von Tristan und Isolde. Mit 150 Illustrationen von Robert Engels. Autorisierte Übersetzung von Julius Zeitler. Verlag: Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig.

III. **Richard Wagner.** Die Meistersinger von Nürnberg. Mit Bildern und Buchschmuck ausgestattet von Georg Barlösius. Verlag: Fischer & Franke, Berlin.

IV. **Georg Münzer.** Heinrich Marschner. Aus der Sammlung: Berühmte Musiker. Band 12. Verlag: Harmonie, Berlin.

V. **Beethovens** As-dur-Sonate, op. 26. Faksimile-Ausgabe des Originals. Herausgegeben von Erich Prieger. Verlag: Friedrich Cohen, Bonn.

V. **Bach, Gluck, Beethoven, Wagner.** Eine Mappe mit vier Radierungen von A. Müller-Paris. Verlag der Insel, Berlin.

VII. **Arthur Seidl.** Wagneriana. Band I: Richard Wagner-Credo. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig.

Aus den Verlagsanstalten Fischer & Franke in Berlin, Hermann Seemann Nachfolger in Leipzig und der Gesellschaft Harmonie in Berlin ist eine Reihe von bedeutungsschweren Neuigkeiten hervorgegangen. Die genannten Firmen stehen mit wenigen anderen deutschen Kollegen (ich nenne hier in erster Linie Eugen Diederichs in Leipzig) an der Spitze der Bewegung, die uns schöne Bücher schenkt. Es ist eine wahre Wohlthat, einige Werke dieser Firmen in die Hand zu bekommen. Nicht alle sind natürlich ‚gelungen‘, aber eine grosse Zahl ist darunter, die jeden Gourmet der Bücherliebhaberei entzücken müssen.

I. Die hervorragendste dieser neuesten Publikationen ist Franz Stassens Parsifal. Im vorigen Jahre bescherte uns der Künstler seinen Tristan und Isolde. Man mäkelte an dem Werk herum, da man feststellte, dass die Folge der Blätter nicht im engsten Anschluss an Wagners Tondrama entworfen seien. Sehr zu unrecht. Was tadelnswert wäre, ist die Auffassung des Künstlers vom Marke, den er als einen fast zerfallenen Greis vorführt. Mir will scheinen, dass Stassens Parsifal den künstlerischen Wert des früheren Tristan erheblich übertrifft. Der Künstler ist hier zu viel tieferer Beherrschung des geistigen Ausdrucks gelangt und hat uns unter den 15 Blättern eine ansehnliche Reihe geschenkt, die die Weihe der Wagnerschen Musik und das Kolorit des Dramas in ergreifender Weise wiederspiegelt. Dabei ist er ohne sklavische Anlehnung an das scenische Bild, das wir erst jetzt wieder in Bayreuth auf uns wirken lassen konnten, vorgegangen, hat also alles das glücklich vermieden, was nach ‚Illustration‘ schmeckt.

Das Drama des reinen Thoren wird von dem Künstler in seiner psychologischen Entwicklung aufgerollt, und wie Stassen uns das Werden und Wachsen des Helden zeigt, ist einfach wundervoll. In geistvoller Weise und garnicht aufdringlich lässt er neben dem Parsifaldrama die Passion des Heilands einherlaufen und zwingt uns durch seine Anlage und das Arrangement dieser Parallele ehrlichste Bewunderung ab. Sehr



zu danken haben wir ihm auch das starke Hervortreten der Kundry, die in ihrer Wandlungsfähigkeit aufs glücklichste geraten ist. Amfortas' Leiden findet einen ergreifenden Ausdruck; dagegen tritt die Erscheinung des Gurnemanz, dieses Hans Sachs der Tragödie, um einiges zurück.

Ebenso so originell wie in den Farbtönen, in denen Stassen diese 15 Kartons vorführt, ist er in der Erfindung des dekorativen Schmuckes: jedem Vorgang giebt er einen besonderen Rahmen, der den einzelnen Blättern phantasievoll umgelegt ist. Dadurch gewinnt jede Tafel einen überraschenden Reiz und ganz neuartige Wirkungen.

Um die Anbringung des Textes auf den Bildern selbst zu umgehen, giebt der Künstler jeder Tafel ein besonderes Vorblatt, das die entsprechenden Verse aus Wagners Dichtung enthält. Auch diese Titelblätter halten sich in ihrer individuellen Gestaltung fern von jeder Uniformität uud fesseln durch ideenreiche Ausführung. Nur in der Zeichnung der Type hätte Stassen ein Gebot Wagners berücksichtigen sollen, nämlich das der Deutlichkeit. Denn wenn auch in dem Entwurf der Schrift jede Neuerung lebhaft zu begrüssen ist, so darf doch der Zeichner nie vergessen, dass die Schrift dazu da ist, gelesen und nicht enträtselt zu werden.

Der Verlag von Fischer & Franke in Berlin hat der Herstellung dieses Kunstwerks die grösste Vornehmheit der Ausstattung zugewendet. Gedruckt sind die 15 Kartons in tadelloser Weise auf Japan; eine Mappe von dunkelrotbraunem Satin und mit grossgemustertem vielfarbigen Vorsatzblättern, auf der Vorderseite den Gralskelch und den Titel in wuchtiger Pracht tragend, schliesst Stassens Feier und Schönheit atmenden Blätter ein.

II. Das zweite dieser Kunstwerke ist bei Hermann Seemann Nachfolger erschienen. Dieser Verlag lässt sich bekanntlich die Pflege der modernen Musikliteratur vornehmlich angelegen sein und hat, so jung er ist, bereits eine stattliche Reihe wichtiger Werke ediert. Vor kurzem erschien daselbst Der Roman von Tristan und Isolde, der von Joseph Bédier nach den altfranzösischen Dichtungen wieder hergestellt und in kräftig-schöner Prosa von ihm nachgedichtet worden ist. Die Übersetzung stammt von Julius Zeitler, dessen wertvolle Nietzschearbeit vielen Beifall gefunden hat und der mit dieser Übertragung eine starke Probe feinsten Stilgefühls abgiebt. Was diesen Roman aber besonders auszeichnet, ist der künstlerische Schmuck, den der Maler Robert Engels lieferte. In nicht weniger als 150 Bildern zieht hier der alte Roman an unsern Augen vorüber.

Wenn man Bédiers Nachdichtung des alten anglonormannischen Heldenliedes durchliest, kann man wieder erkennen, welch ein dramatisches Genie dem Bayreuther Meister innegewohnt hat. Wie fein hat Wagner uns so manche Trivialismen der alten Sage erspart, wie hat er den poetischen Kern des alten Gedichtes von der Liebe und dem Gram herausgeschält und seine ethischen Werte durch seelische Vertiefung seiner Gestalten in eine Sphäre gerückt, die nicht mehr viel mit den Originalen gemein hat. Und welchen ersten Expositionsakt hat uns der Meister beschert! Eine solche reziproke Technik ist in der gesamten Operndichtung noch nicht dagewesen. In diesem ersten Tristanakt begegnet sich Wagners Künstlerschaft als Dichter mit der genialen technischen Kunst eines Ibsen. — All diese Gedanken regt die Lektüre des Bédierschen Werkes wieder einmal von neuem an.

Die Bilder von Robert Engels stimmen ganz zu dem Zauber, den das ausgezeichnete Buch auf uns ausströmt. Ein herber, echt nordischer Zug giebt dem Ganzen die Führung. Hier decken sich die Stimmungskraft des Vorwurfs vollends mit der Eigenart des gestaltenden Künstlers. Gewaltig ist die nordische Natur, die vornehmlich in den Waldmotiven ihren besten Ausdruck findet, in Erscheinung getreten; das Meer, dessen Unermesslichkeit mit unvergleichlicher Kunst wiedergegeben ist, und die



Burgen in ihrem romantisch-drohenden Ernst geben den Hintergrund, vor den der Künstler seine Gestalten von abenteuerlicher Kraft hingestellt hat.

In seinen Figuren verschmäht Engels als echter Künstler jede Rücksichtnahme auf die traditionelle Schönheit. Seiner Isolde insbesondere, dieser „Schönen mit dem Goldhaar“, ist der herbe Reiz eines starken Weibes verliehen. Wie über dieser Figur, so lastet auch über den anderen Gestalten ein tragisch-melancholischer Zug. Engels ist einer von den wenigen Künstlern, die fast frei von fremden Einflüssen — der einzige vielleicht wäre der Hans Thomas — seinen eigenen Weg geht. Dass ihm der Verlag die Möglichkeit bot, sein grosses Talent in einem so vollwichtigen Werk zu zeigen, sei ebenso anerkannt, wie das vornehme Gewand, in das dieses prächtige Werk gekleidet ist, und der künstlerische Geschmack, durch den sich die Ausstattung auszeichnet.

III. Ganz anders wirken Die Meisersinger von Nürnberg, die Fischer & Franke von Georg Barlösius ausstatten liessen. Ein schwerer Schweinslederband mit Schliesshaken, sogenannten ‚Biernägeln‘, rotem Deckelschild mit verziertem Initial — so präsentiert sich dieses Buch als eine Gabe von solcher Echtheit, dass man vermeinen könnte, es stamme direkt aus der damals so hochentwickelten kunstgewerblichen Zeit Nürnbergs.

Derb und wuchtig, in breitester Holzschnittmanier ist dies Meistersingerwerk durchgeführt. In Alt-Schwabacher Typen, zweifarbig gedruckt, ist das Wagnersche Meistersingerlustspiel hier veröffentlicht, und zwar die vollständige Dichtung. Wir haben damit das idealste „Textbuch“, das sich denken lässt, gewonnen, freilich eines, das zum praktischen Gebrauch des „Nachlesens“ im Theater nicht geeignet ist.

Barlösius hat eine jede Seite mit einer kraftvollen Rahmeneinfassung versehen, deren Wiederholung durchaus nicht monoton wirkt, da häufige Unterbrechungen für reiche Abwechselung sorgen. Jeder Aktbeginn und Aktschluss bringt zudem besondere Zeichnungen, die sich speziell bei der Verwandlung im letzten Aufzug in bunter und überraschender Fülle einfinden. Die Stilisierung der Figuren, die mehrfach wiederkehrende Ansicht der Stadt Nürnberg ist in jener Holzschnittart gehalten, die auf Albrecht Dürer als ihren Stammvater hinweist. Zwar ist nicht alles auf gleicher Höhe; und besonders Hans Sachs hätte ich noch mehr im figürlichen Vordergrund gesehen, auch ist der Humor nicht ganz zur Geltung gekommen. Aber diese geringen Ausstellungen besagen nur wenig gegen den vortrefflichen Gesamteindruck des Werkes, das in seiner monumentalen Einheitlichkeit von stärkster Wirkung bleibt.

Barlösius, dem wir manch schönes Buch verdanken, war der rechte Mann für dieses Werk. Das, was die moderne Buchausstattungskunst als erstrebenswertestes Ziel zu erreichen hat, ist hier bis auf einige etwas überladene Seiten gelungen: der Einklang zwischen Type und Buchschmuck. Richard Wanderer.

IV. Als jüngster Band der bekannten Serie „Berühmte Musiker“ erschien bei der Harmonie in Berlin die Biographie Heinrich Marschners von Georg Münzer. In lebendiger, im besten Sinne interessanter und vor allem in nicht schön färbender Weise entrollt Münzer vor uns das Lebensbild dieses echt deutschen Musikers. Durch starkes und freimütiges Herausarbeiten des Rein-Menschlichen in Marschners Natur bringt uns der Autor die Gestalt des Meisters fast greifbar nah und stellt dadurch sein Buch in die Reihe der wirklich hervorragenden Biographieen, deren Zahl nichts weniger als Legion ist. Das Leben des Heiling-Komponisten biographisch zu rekonstruieren, ist eine keineswegs leichte, wenn auch ungemein dankbare Aufgabe. Welch reiches Feld für psychologische Untersuchungen bietet so manche, man ist fast versucht zu sagen: problematische Seite in Marschners Natur. Hier ein ganz gehörig Stückchen Spiessertum, das ihm als Erbteil sein Leben lang anhaften blieb, auf der anderen Seite ein Liebesleben, das mehr als einmal in das Reich der Romantik hinübergreift. Hier der Sänger feuchtfröhlichster Trinklieder, überquellend von echtem deutschen



Humor, dort der Beherrscher der Geister und Dämonen, ein Zauberer im Schreckensreiche der Romantik. — Höchst dankenswert ist eine Anregung, die Münzer giebt, und der ich wünsche, dass sie nicht auf unfruchtbaren Boden fallen möchte. Er macht alle, „die es angeht", auf Marschners köstliche komische Oper „Der Bäbu" aufmerksam und zeigt, wie nach einer leicht zu bewerkstelligenden Überarbeitung des Textbuches dem deutschen Repertoire ein Werk gewonnen werden könnte, in dem Marschners Humor seinen ungetrübtesten Ausdruck gefunden. Bei dem beschämenden Mangel an guten deutschen komischen Opern wäre es wahrlich mit Freuden zu begrüssen, wenn diese Anregung der köstlichen Partitur zum Leben verhelfen würde. Wie dankbar aber würde das Publikum sein, das in Ermangelung von Besserem über den abgestandensten Blödsinn der meisten unserer Operetten sich zu amüsieren vorgiebt. — Nun, ihr Herren Theaterdirektoren?! B. S.

V. Ich halte es für meine Pflicht, hier eines Werkes zu gedenken, das zwar schon etliche Jahre alt ist, aber so wenig Würdigungen erfahren hat, dass ich es mir nicht nehmen lasse, die Aufmerksamkeit aller Beethovenfreunde nachträglich wachzurufen.

Dr. Erich Prieger, der bekannte Beethovenforscher und beneidenswerte Besitzer mehrerer Originalpartituren und ungedruckter Manuskripte des Meisters, hatte vor Jahren unter ziemlich romantischen Zufällen das Originalmanuskript der Beethovenschen As-dur-Sonate op. 26, die jetzt vor gerade 100 Jahren entstanden ist, in einem Kehrichthaufen in der Tiergartenstrasse zu Berlin entdeckt. Dieses Manuskript hat uns Prieger in einer Faksimile-Wiedergabe zugängig gemacht.

Die Reproduktion des Originals ist in glücklichster Weise gelungen. Zwar sind die abgegriffenen Stellen des Beethovenschen Manuskriptes bei der Wiedergabe durch den Lichtdruck schwarz statt braun geworden; man war eben vor einigen Jahren, als die Kunstanstalt von Albert Frisch-Berlin die Reproduktion besorgte, noch nicht so weit wie heute. Aber abgesehen von dieser ‚Fälschung' ist die Wiedergabe wundervoll! Und nun lese man die Sonate durch: einige Seiten von keuschester Sauberkeit, andere, auf denen der Verbesserungen, Rasuren, Zusätze, Streichungen, Kleckse nicht wenige sind. Im allgemeinen jedoch hat Beethoven die Sonate so deutlich geschrieben, dass sie auch der ganz leicht spielen kann, der dieses Meisterwerk nicht in den Fingern hat. Und das ist der höchste Genuss dabei!

Was diese dankenswerte Gabe uns aber noch sonst verschafft, ist der Einblick in Beethovens Werkstatt. Es liegt unsäglich viel Reiz darin, beobachten zu dürfen, wie der Meister schuf, wie und wo er veränderte, wie und wo er Zusätze machte, sich selbst am Rande Notizen gab und bereits veränderte Takte wieder rekonstruierte.

Wahrlich ein document humain von köstlichstem Wert!

VI. Zu diesen Werken gesellt sich ein letztes von ähnlich hohem künstlerischen Wert. Es erschien im Insel-Verlage und stammt aus der Nadel des in Paris lebenden Radierers A. Müller. Sein Titel ist: Bach, Gluck, Beethoven, Wagner.

In einer Mappe, deren Frontispice die Wand eines Tempels, rechts und links von einer feierlich wirkenden Karyatide flankiert, darstellt, ruhen die Porträts der genannten vier Meister, als Schabradierungen in grossen Formaten schwungvoll-breit hingeworfen. Diese Porträts sollten in keinem Heim eines ernsten Musikers fehlen! Stellen sie doch endlich die Befreiung dar von jener süsslich-weichen Auffassung, die wir leider — besonders haben Mozart und Beethoven unter dieser grässlichen Geschmacklosigkeit zu leiden — so oft schaudernd über uns ergehen lassen müssen.

Die vier Porträts Müllers, in dunklen, wirkungsvollen Tönen gehalten, sind nicht ganz gleichwertig unter einander. Bei Bach zumal war der Künstler noch zu sehr von Vorwürfen abhängig, die wir alle kennen. Auch das Porträt Glucks zeigt die Anlehnung an uns bekannte Originale, leider nicht an die Houdonsche Meisterbüste,



ist aber in seiner Stilisierung grosszügig und frei von jedem Pathos. Der Kopf Wagners ist dagegegen durchaus selbständig und lässt direkte Abhängigkeit von bekannten Porträts glücklich vermissen. Zugleich ist er der am prachtvollsten ausgeführte Kopf dieser Serie, nicht so gebieterisch wie der Glucks, aber mehr weich und von wundervollstem Schmelz. Aber dann dieser Beethoven! Er ist die Zierde und der Stolz der Mappe. Ein Meisterstück. Nichts mehr, was die Schablone verrät; völlig freie Phantasie, monumentale Auffassung und virtuoseste Technik schufen hier ein geniales Werk. Und dabei ist alles von grösster Einfachheit! Ganz dunkel aus tiefem Hintergrund hebt sich das Riesenhaupt des Meisters plastisch hervor, grossartig leuchtend wölbt sich die Stirn zum Mittelpunkt des prächtigen Blattes. Der Meister selbst sitzt in sich versunken, brütend über einer Idee. Wenn je das Moment der schöpferischen Intuition durch den Griffel festgehalten wurde — hier ist es geschehen.

Richard Wanderer.

VII. Gesammelte Aufsätze machen noch kein Buch, auch wenn sie in Buchform erscheinen; die Buchform erweckt eben die berechtigte Erwartung einer Zusammengehörigkeit, wie sie gesammelte Aufsätze nur selten aufzuweisen haben.

Arthur Seidl ist viel zu ehrlich, als dass er für seine Veröffentlichungen eine Form zu wählen vermöchte, die etwa zu einer Täuschung über deren Inhalt geeignet wäre: seine gesammelten Aufsätze geben wirklich ein Buch ab; sie gehören organisch zusammen, obwohl sie zu verschiedenen Zeiten entstanden sind, obwohl sie ursprünglich nicht zur Zusammengehörigkeit bestimmt waren.

Ich meine sogar, sie gehören so viel inniger zusammen, ihr Zusammenhang ist so um vieles wertvoller, als wenn sie von vornherein darauf angelegt wären. Seidls Buch ist das Tagebuch eines Wagnerianers. Und aus diesem Tagebuch, dem ein Mensch mit warmem Herzen und hellem Verstand zu jeder Zeit das, was ihn bewegte — frische Eindrücke, Gedanken, zu denen ihn diese unmittelbar angeregt hatten — anvertraut hat, aus einem solchen Tagebuch spricht Wagner selber, Wagners eigenster Geist viel beredter, als es aus einem Compendium zu uns sprechen könnte, das etwa schon aus dem Zeitpunkt seiner Abfassung Ansprüche auf historische Geltung herleiten möchte.

Das Seidlsche Buch birgt eine Fülle des Interessanten. Was davon nicht neu ist, wird durch den Zusammenhang, in dem es sich hier darstellt, neu.

Max Loewengard.

MUSIKALIEN

I. **Richard Wagner.** Die Walküre. Orchester-Partitur. Drei Bände. 8°. M. 24.—. Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz.

II. **August Klughardt.** Judith. Oratorium für Solostimmen, Chor und Orchester. op. 85. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig.

III. **Francisco Picka.** Zwei Responsorien für gemischten Chor, op. 14d. Verlag: Fr. A. Urbánek, Prag.

I. Die Verlagsanstalt von B. Schotts Söhne in Mainz hat alle Musiker und Musikfreunde in helle Freude versetzt. Sie hat die vollständige Orchester-Partitur der Walküre in einem ausserordentlich handlichen Format, überraschend klar und deutlich gestochen, und zu einem abenteuerlich billigen Preise der Musikwelt geschenkt. War bis dato die Anschaffung einer Wagnerschen Partitur für den Musiker fast eine Unmöglichkeit, da ihr Besitz mit der Ausgabe eines Vermögens (wenigstens für ihn!) verbunden war, so kann er jetzt für die lächerlich geringe Summe von 24 M. sich den unbezahlbaren Genuss verschaffen, an der Hand dieser monumentalen Partitur in die polyphone Wunderwelt eines Wagnerschen Werkes einzudringen. Ein geradezu ideales Studienwerk hat der Mainzer Wagner-Verlag allen Studierenden zugängig gemacht. B. S.



II. August Klughardt, der bekannte Hofkapellmeister in Dessau, ist vor kurzem von der Universität Erlangen zum Ehren-Doktor ernannt worden. Er ist damit unter die geringe Zahl der Musiker aufgenommen, bei denen auch die gelehrte Welt anerkennt, dass ihr Wirken von bleibender Bedeutung für die deutsche Musik sein wird.

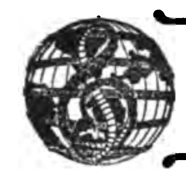
Zur vollen Höhe seines Könnens erhebt sich Klughardt auf dem Gebiete des Oratoriums. Die Gestalt der Judith, die schon Friedrich Hebbel zu seinem Drama begeistert hat, bildet den Mittelpunkt eines grossen Oratoriums, das August Klughardt nach einer Dichtung von Leopold Gerlach soeben vollendet hat. Es ist der reifen Künstlerschaft Klughardts gelungen, der von gewaltigem dramatischen Geiste erfüllten Handlung frisches, reiches Leben einzuhauchen. Von Klugheit und einem feinen ästhetischen Geschmack zeugt es, dass er trotz Einführung der Leitmotive und einer charakteristischen und geistreichen Durchführung derselben, niemals die Grenzen überschreitet, die dem Oratorium gesetzt sind. Diese scharfe Profilierung der Leitmotive und ihre symphonische Verwertung erhebt die Judith weit über ihre Vorgängerin, die „Zerstörung Jerusalems". Das Werk wird seiner Wirkung immer sicher sein, da der unfehlbare dramatische Instinkt des Autors die Hörer von der ersten bis zur letzten Note in Spannung zu erhalten weiss. Den Kulminationspunkt des Werkes aber bildet der glänzende Schlusschor. Hier vereinigt sich technische Meisterschaft mit einem hinreissenden musikalischen Schwung zu imposanter Wirkung. In glücklichster Weise hat es Klughardt hier verstanden, jeden der Sänger und Instrumentisten für seine Stimme zu interessieren, und so seinem Werke auf kluge und doch dabei künstlerisch nicht anfechtbare Art einen bedeutenden Erfolg zu sichern.

Ein trefflicher Wegweiser, der uns geschickt in die bunte Welt der Leitmotive einführt, ist soeben bei den Verlegern des Oratoriums (Gebrüder Hug & Co., Leipzig) erschienen. Walter Saldau.

III. In dem Verlage von Fr. A. Urbánek in Prag sind von Francisco Picka als Opus 14d zwei Responsorien für gemischten Chor erschienen, die, wenn auch die Harmonie hier und da recht gesucht ist, in den Kreisen, für welche sie bestimmt sind, Beifall finden werden, namentlich das „Tenebrae factae sunt". Der Verfasser scheint besondere Vorliebe für die durchgehende Septime zu hegen, wenigstens wendet er sie in beiden Nummern seines Opus an und zwar jedesmal in As-dur. Sehr schön ist der Schluss von No. 1, dagegen berührt die Fortschreitung des verminderten Septimen-Akkordes a-c-es-ges in den Einklang a in No. 2 sehr fremdartig. Ohne zu jenen Philistern zu gehören, die vor jeder falschen Quinte sich bekreuzigen, bin ich aber doch der Meinung, dass man in einem a capella-Chor Fortschreitungen, wie sie F. Picka zu setzen beliebt, besser vermeiden sollte, namentlich wenn dieses ohne Mühe geschehen kann.

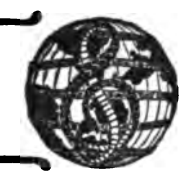
Die Ausgabe der Responsorien zeichnet sich durch gutes Papier, guten Druck und grosse Korrektheit aus. Ausser den Zeichen für das Atemholen finden sich auch über den langen Silben des Textes Accente, um dem des Lateinischen etwa Unkundigen eine richtige Aussprache zu ermöglichen. Gerade in Anbetracht dessen mutet es ein wenig sonderbar an, dass man das bekannte Vervielfältigungs-Verbot in lateinischer Sprache auf Partitur und Stimmen gesetzt hat. Max Puttmann.





REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien



Der weitaus grösste Teil der in den Augustnummern der Zeitschriften enthaltenen Aufsätze ist dem Jubiläum Bayreuths gewidmet:

DER TÜRMER 1901. XI. Hier spricht sich Hans von Wolzogen in seinem Aufsatz „Fünfundzwanzig Jahre Bayreuth" begeistert über den Wert Bayreuths aus und schliesst mit den Worten: „Wir sollen und wollen es nie vergessen, was Bayreuth uns bedeute: eine ideale Welt innerhalb der realen Welt, ein dem künstlerischen Sinne der abendländischen Kulturgemeinsamkeit leuchtendes und einleuchtendes Beispiel und Symbol germanischer Kunst. Mit einem klaren und fest bewahrten Bewusstsein hiervon dürfen wir dieses Bayreuther Jubiläum begehen als ein Tedeum, — aber ein deutsches Tedeum, ein feierlicher Dankesausdruck in deutschem Ton und Geist, darinnen es erklingt, stark und freudig, wie der kunstbegeisterte Seelenruf eines gottgläubigen Volkes: „Heil mir, dass ich ein Deutscher bin!"

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 1901. XXX—XXXI. Otto Lessmann („Zum 25jährigen Jubiläum der Bayreuther Festspiele") zeigt, wie Wagner schon lange, ehe er den Bayreuther Gedanken fasste, von der Notwendigkeit einer Reform des Theaters überzeugt war. Wichtiges zur Geschichte von Wagners „Flieg. Holländer" enthält ein anderer Aufsatz aus der gleichen Feder („Die Festspiele in Bayreuth"), während sich Peter Raabe über „R. Wagners Ansicht über die Aufführung der 3. Leonoren-Ouverture vor einer Fidelio-Aufführung" in einem lesenswerten Artikel verbreitet und Prof. Hermann Ritter („Eine Erinnerung an R. Wagner") wichtige Züge zum Verständnis von Wagners Persönlichkeit bietet.

DER KUNSTWART 1901. I. Augustheft. Hier beklagt es Paul Marsop („Von den Erbfeinden der Bayreuther Kunst. Rückwärts oder vorwärts?") bitter, dass Deutschland trotz Bayreuths Vorbild ausser Karlsruhe kein Theater besitze, in welchem Bühne und Orchester einheitlich geleitet werden, und führt weiter aus, wie die Kunst gegenwärtig namentlich von den auf eigenen Vorteil bedachten Konzertagenten und Bühnenspekulanten ausgebeutet werde. Nur die deutsche Jugend vermöchte noch Wagners Werk im Volke fortzuführen.

BÜHNE UND WELT 1901. XX. Erich Kloss („Zum 25jährigen Jubiläum der Bayreuther Bühnen-Festspiele") weist auf Wagners Brief an Liszt vom 30. Jan. 1852 hin, worin es hiess: „Grosse Städte mit ihrem Publikum sind für mich gar nicht mehr vorhanden; ich kann mir unter meiner Zuhörerschaft nur eine Versammlung von Freunden denken, die zu dem Zwecke des Bekanntwerdens mit meinem Werke eigens irgendwo zusammenkommen, am liebsten in irgend einer schönen Einöde, fern von dem Qualm und Industriepestgeruch unserer städtischen Civilisation." Carlos Droste führt uns höchst anschaulich „Frau Cosima Wagner und ihren Generalstab" in einem mit vielen Porträts geschmückten Aufsatz vor, während Prof. Wolfgang Golther („Der fliegende Holländer in Sage und Dichtung") die Entwicklung der Sage vom flieg. Holländer zeigt in den Sagen von den holländischen Kapitänen Van der Decken, Barend Fokke und van Straaten und in den Dichtungen von John Brinkmann („Kasper Ohm" nach einer dänischen Sage) und Heine („Reisebilder aus Norderney" 1826 und „Salon" 1833) und nachweist, wie die seelische Handlung des Stoffes erst durch Wagner ausgeführt wurde. Johannes Kleinpaul beschäftigt sich mit der „Tracht der germanischen Götter und Helden" und weist auf Meister Hans Thoma hin; eine sehr feine kritische Studie spendet Henry Thode über das Stassensche Parsifalwerk und Barlösius' Meistersinger von Nürnberg.



Von grösseren musikhistorischen und musikästhetischen Aufsätzen seien erwähnt:

LEIPZIGER ILLUSTRIERTE ZEITUNG No. 3032. F. Th. Cursch-Bühren feiert mit warmen Worten den 70. Geburtstag Salomon Jadassohns, von dem er sagt: „Wenn er auch als schaffender Tonkünstler eine überaus fruchtbare und segensreiche Thätigkeit entwickelt hat, so verdankt doch der Jubilar seine grosse Popularität der ihm in seltenem Masse verliehenen Begabung als Lehrer und musikdidaktischer Schriftsteller. Wie aus allen Weltteilen Schüler nach Leipzig herbeiströmen, um Jadassohns ausgezeichneten Unterricht zu geniessen, so sind andrerseits seine wertvollen Bücher und Schriften über die Musik in mehreren fremdsprachigen Ausgaben und in mehreren neuen Auflagen in alle Weltteile hinausgezogen, zum Ruhm und zur Ehre ihres Urhebers, dessen Meisterschaft in der Beherrschung der musikalischen Formen sie gar eindringlich verkünden und ihm die Hochschätzung und Anerkennung der Fachmänner aller Länder eingetragen haben."

DER KUNSTWART 1901. I. Augustheft. In einem Bericht „Aus dem Münchener Musikleben" spricht Rudolf Louis sehr missgünstig über den musikalischen Wert der zweiten Symphonie Weingartners und verbreitet sich höchst verständnisvoll über Gustav Mahler, den er einen Schüler Bruckners nennt, einen Eklektiker, der uns mehr momentan packt und überwältigt, als dauernd erhebt. Georg Göhler spendet eine Untersuchung über „Oeffentliche Musikausübung und künstlerische Verantwortlichkeit", in der er mit Unerschrockenheit und überzeugenden Worten — wie schon öfter — einige herbe Mängel unseres öffentlichen Musiktreibens geisselt. Der Verfasser hat leider nur zu recht.

— 1901. II. Augustheft. Auf Enrico Bossi hat Göhler schon mehrfach hingewiesen und ist für die Schöpfungen des hervorragenden Tonsetzers auch durch die That eingetreten. In seinem letzten Aufsatz empfiehlt G. wiederholt die Aufführung der anderen Chorwerke Bossis. Seine Ausführungen über des Komponisten „Hohe Lied" sind mehr als beachtenswert.

DIE GESELLSCHAFT leitet ihr August-Doppelheft mit einer ergötzlichen Satire des Münchener Josef Ruederer ein, die sich „Auf drehbarer Bühne" betitelt und mit schönster Offenheit und gelungenem nur etwas zu buntem Aufbau gar interessante Dinge zu berichten hat. — Der neue Herausgeber weiss diese Zeitschrift noch wertvoller als früher zu gestalten und bringt besonders in seiner regelmässigen „Münchner Rundschau" viel Kritisches zum Musikleben der bayrischen Hauptstadt bei. Diesmal nimmt er das Bierbaum-Mottlsche Tanzspiel „Pan im Busch" aufs Korn.

FRANKFURTER ZEITUNG 1901 No. 227. Der bekannte Literaturhistoriker Prof. Ludwig Geiger veröffentlicht einen bemerkenswerten Brief Wagners vom 31. Mai 1851, in dem sich der Meister zum Schriftsteller Adolf Stahr über seinen Lohengrin und Siegfried äussert. Die Zeilen lassen einen tiefen Einblick thun in die Werkstatt dieses Genius und gehören sicherlich zu den bedeutsamsten innerlichen Dokumenten, die wir von Wagner besitzen, besonders dadurch, dass sie ein grossartiges Bekenntnis über seine Arbeiten und seine Pläne bedeuten.

MONATSHEFTE FÜR MUSIKGESCHICHTE 1901. VII. B. F. Richters Aufsatz „J. S. Bach und die Universität zu Leipzig" enthält wertvolles bisher unbekanntes Material und zeigt, welch schweren Stand Bach bisweilen, z. B. gelegentlich der Aufführung der Trauerode auf die Kurfürstin Christiane Eberhardine hatte.

SAMMELBÄNDE DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT IV. Band. Eugen Reichel, der bekannte Gottsched-Apostel, versucht es wiederum in seiner Untersuchung „Gottsched und Joh. Ad. Scheibe", Gottsched als den

„theoretischen Johannes Wagners“ zu preisen, wenn er diese Absicht auch am Schluss des Aufsatzes in Abrede stellt. Der Band enthält überdies ausser einem grossen Aufsatz von A. Deschevrens „Étude sur le système musical chinois“ eine wertvolle Abhandlung von Felix Starczewski: „Die polnischen Tänze“. Der älteste polnische Tanz ist nach ihm der Krakowiak, der ursprünglich vom Volk getanzt wurde und erst unter der Regierung Kasimirs des Grossen zu den Rittern emporstieg. Dann folgt die Polonaise, welche 1574 zu Ehren der Ankunft Henry Valezys, des späteren Heinrich III. von Frankreich, in Krakau erfunden wurde. Der jüngste von den grossen polnischen Tänzen ist der Mazur, bei dessen Besprechung der Autor heftig gegen Riemann polemisiert. Ferner seien als bemerkenswert noch hervorgehoben die Aufsätze von J. Ecorcheville: „Quelques documents sur la musique de la Grande Ecurie du roi“. Tobias Norlind: „Schwedische Schullieder im Mittelalter und in der Reformationszeit“. F. Spiro: Eine Bach-Conjektur. (Zum 4. brandenburgischen Violinkonzert.) J. A. Fuller: Maitland: A set of Bachs Proof-Sheets und A. Schering: Ein Schweizer Alpen-Bet-Ruf (über Dr. Joh. Baptist Dillier [1668—1745]).

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 1901 XXX/XXI. Über „Musikalisches aus der Grossen Berliner Kunstausstellung 1901“ berichtet A. N. Harzen-Müller.

DIE WOCHE III. Jahrg. No. 34. Wilhelm Kienzl plaudert in reizvollster Weise über „Die Musik in Italien“. Allerlei Reiseeindrücke sind es, aus denen wir manch wissenswertes Stück erfahren. U. a. schildert Kienzl das Sterbezimmer Verdis und das Musikerasyl, das der grosse und hochherzige Maestro geschaffen hat, die Grabstätte Cherubinis, den stillen Garten des Palazzo Vendramin, in dem Wagner so oft sich ergangen hat, den Park der Villa d'Este, Liszts Lieblingsaufenthalt u. a. in eindrucksreichen Worten.

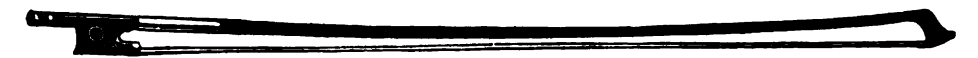
DER FRÄNKISCHE KOURIER 21./8. bringt unter dem Titel Richard Wagner als Grossaktionär eine ergötzliche Episode aus einem Aufenthalt des Meisters in Stuttgart und seinem Besuch bei dem damaligen Intendanten von Gunzert, einem äusserst rückständigen Herrn. Die Episode soll den Vorzug haben, „buchstäblich wahr“ zu sein.

DIE THEATER DER WELT. Das erste Heft dieser neuen und gediegen ausgestatteten Zeitschrift ist eine Extraausgabe, die sich ganz dem neuen Prinzregententheater widmet. Eine grosse Zahl gut gedruckter Bilder liefert den Hauptreiz. Der literarische Wert ist mässig — bis auf einen Beitrag Wilhelm Tapperts, in dem kurz orientierend über die Meistersinger und ihre Entstehung berichtet wird. Der Text ist gleichzeitig in französischer und englischer Sprache wiedergegeben.

HAMBURGER CORRESPONDENT. Beilage 1901 No. 17. Über Hugo Riemanns „Geschichte der Musik seit Beethoven 1800—1900“ spricht sich Prof. Sittard in einer sehr umfangreichen Kritik aus. Obwohl der Verfasser zu einer sehr warmen Empfehlung kommt, stimmt er doch in Einzelheiten mit Riemanns gross angelegtem Werk nicht überein und macht ihn im Speziellen auf mancherlei Irrtümer aufmerksam. Jedenfalls ist Sittards Kritik eine solche, die etwas zu sagen hat, mehr als die übliche Recension, die man sonst in Tagesblättern vorfindet.

NEUE FREIE PRESSE No. 13292. Ein brillant geschriebenes Feuilleton voll kritischem Ernst liefert Paul Marsop über das Prinzregententheater — wieder einen jener feinen und geistvollen Essays, mit denen uns der Autor mehr als einmal erfreut hat.

DER TAG (Berlin) No. 369. Auch hier beschäftigt sich Heinrich Welti mit dem neuen Prinzregenten-Theater in München, das er als „den ersten Versuch der



deutschen Theaterwelt, sich die bühnentechnischen Reformgedanken Richard Wagners völlig zu eigen zu machen“ ein „kunstgeschichtliches Ereignis“ nennt.

WIENER RUNDSCHAU No. 16. Emil Lucka erklärt in seiner Abhandlung „Zur Symbolik in Wagners Parsifal“ als den Stoff von Wagners letztem Werk „das ethische Problem“ und dessen Lösung. Er findet im Gral und im Speer die beiden in die Hut der Menschen gegebenen konstituierenden Prinzipien: das Transcendente und das Immanente. Diese zwei Prinzipien sind in Amfortas auseinander getreten; seither siechen die Ritter („die zwar ernsthaft bemühten, aber unmächtigen, weil ungenialen Menschen“) in fruchtloser Ohnmacht dahin. Parsifal ist ihm „der geniale und reine, der erlösende Mensch“, der allen irdischen Verlockungen widersteht. Kundry erklärt es als „die Verkörperung der dämonischen Macht des Weibes“ und nennt sie „die meisterhafteste Gestalt, die Wagner geschaffen und eine der gewaltigsten der Weltliteratur“.

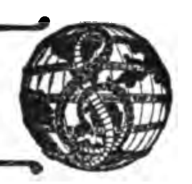
DAS KLEINE JOURNAL (Berlin) No. 235. Wilhelm Tappert wendet sich in einem „Die Marseillaise“ überschriebenen Aufsatz gegen die in mehreren musikalischen Zeitschriften aufgetauchte Behauptung, der Komponist der Marseillaise sei nicht Rouget de Lisle gewesen, sondern J. B. Grisons, der die Melodie schon vor 1787 in der ersten Nummer seines Oratoriums „Esther“ verwendete. Tappert bringt, gestützt auf sichere Daten, die einzig richtige Entstehungsgeschichte der Hymne. Nachdem Kaiser Josef II. und Friedrich Wilhelm II. von Preussen im August 1791 ihre Konvention gegen Frankreich geschlossen hatten, erklärte ihnen das letztere im April 1792 den Krieg. Die Kriegserklärung kam am 24. April nach Strassburg, und der dortige Maire, Herr Dietrich, bewog den als Dichter und Komponisten sehr geschätzten Hauptmann Joseph Rouget de Lisle, das Ereignis zu besingen. Dieser schuf in der Nacht vom 24. zum 25. April das später so berühmt gewordene Kriegslied, das Anfang Juni in Strassburg gedruckt wurde, am 26. Juni im Marseiller „Journal des départements méridionaux“ erschien und das am 30. Juli 1792 von den Marseiller Freischaren bei ihrem Einzug in Paris schon allgemein gesungen wurde.

REVUE PHILOSOPHIQUE No. 6. Goblot unterscheidet in einem überaus geistvollen Aufsatz über beschreibende (schildernde) Musik „emotive“ und „associative“ Musikstellen, je nachdem durch dieselben ein bestimmtes Gefühl ohne greifbare, ins Bewusstsein fallende Hilfsvicariate oder durch Klang-Vicariate beschrieben wird. Ein Beispiel für den ersten Fall wäre das Sterben des Fieberkranken in Schumanns „Paradies und Peri“ (Wiederholung des Septaccordes der Molltonart mit im Bass liegender Tonica der entsprechenden Durtonart). Die zweite Gruppe teilt Goblot wieder in imitatorische und in beschreibende Musik ein; erstere drückt akustische Folgen, letztere optische Geschehnisse aus. Er nennt als Beispiele imitatorischer Musik den Beginn von Schuberts „Erlkönig“ und die Begleitung in Schuberts „Gretchen am Spinnrade“, das Hauptmotiv der Ouvertüre zur schönen Melusine von Mendelssohn u. a. Alle drei Arten finden sich im Andante der Pastoralsymphonie vereinigt, das durchaus nicht als bloss beschreibende Musik aufzufassen ist.





VORLESUNGEN ÜBER MUSIK AN DEN UNIVERSITÄTEN IM WINTERSEMESTER 1901/1902



Basel: Docent Nef: Geschichte des reform. Kirchengesangs und der Kirchenmusik in der deutschen Schweiz. — Die Harmonielehre in ihrer historischen Entwicklung.

Berlin: Docent Fleischer*: Musikgeschichte des Mittelalters. Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts.

„ „ Friedländer*: Geschichte d. Musik v. Bach u. Händel bis Beethoven. — Haydn und Mozart.

Bern: Docent Hess-Rüetschi*: Geschichte der Musik. — Harmonielehre und Kontrapunkt.

Bonn: Docent Wolff*: Geschichte der Oper.

Breslau: Docent Schaeffer*: Gemeindegesang im 1. Jahrhundert der Reformation.

„ „ Bohn*: Harmonielehre. Zweiter Teil.

Freiburg: Docent Cornelius: Die deutsche Kunst im 19. Jahrhundert.

„ „ Hoppe*: Harmonielehre für Anfänger und Vorgerückte.

Genf: Docent Platzhoff: La philosophie de Richard Wagner.

Giessen: Docent Trautmann*: Elementar-Theorie und Harmonielehre. — Mozart und Beethoven in ihrem Leben und ihren Werken.

Greifswald: Docent Kleefeld*: Musikalische Formenlehre.

„ „ Reinbrecht*: Allgemeine Musikgeschichte. — Harmonielehre.

Halle: Docent Reubke: Harmonielehre und Kontrapunkt.

Heidelberg: Docent Thode: Richard Wagner, sein Leben und seine Werke.

„ „ Wolfrum*: Elementarmusiklehre und Harmonielehre. Musikalische Formenlehre.

Jena: Docent Dinger: Geschichte der theatralischen Kunst- und Bühnentechnik.

Kiel: Docent Stange*: Harmonielehre.

Königsberg: Docent Brode: Harmonielehre und Musikgeschichte.

Leipzig: Docent Riemann: Musikgeschichte im Umriss. — Musikalische Textinterpretation. — Geschichte der Notenschrift. — Collegium musicum.

„ „ Prüfer: Geschichte der musikalischen Ästhetik. — Joh. Seb. Bachs Leben und Werke. — Lektüre ausgewählter Kapitel aus Joh. Matthesons Schrift.

„ „ Kretzschmar: Geschichte der Oper. — Musikalische Zeitfragen. Musikwissenschaftliche Übungen. — Liturgische Übungen.

Marburg: Docent Jenner*: Geschichte der deutschen Instrumentalmusik nach 1750. — Harmonielehre und praktische Übungen.

München: Docent Lipps: Ästhetik und Theorie der Künste.

„ „ Muncker: Das deutsche Drama in den letzten dreissig Jahren.

„ „ Sandberger: Geschichte der Oper und des musikalischen Dramas von den Anfängen bis zur Gegenwart. Musikwissenwissenschaftliche Übungen.

Münster: Docent Grimm*: Harmonielehre. — Chorgesangübungen.

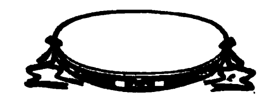
Prag: Docent Rietsch: Palestrina und seine Zeit. — Einführung in die Melodik des deutschen Liedes. — Musikwissenschaftliche Übungen.

Die mit * bezeichneten Docenten halten auch praktische Übungen ab.



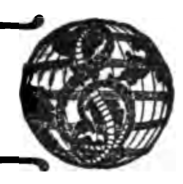
Prag: Docent Schneider: Musiktheorie. — Der deutsche Männergesang.
Rostock: Docent Golther: Parzival und der Gral in den Gedichten des Mittelalters und der Gegenwart.
„ „ Thierfelder*: Geschichte der Liturgie in musikalischer Beziehung. — Harmonielehre.
Strassburg: Docent Jacobsthal*: Geschichte der Musik vom 16.—18. Jahrhundert.
Tübingen: Docent Lange: Kunstgeschichte des 19 Jahrhunderts.
Wien: Docent Adler: Beethoven. — Erklären und Bestimmen von Kunstwerken. — Übungen im musikhistorischen Institut.
„ „ Dietz: Ästhetische Untersuchungen auf dem Gebiete der Instrumentalmusik. — Musikhistorisches Repetitorium.
„ „ Wallaschek: Ästhetische Theorien der Harmonielehre und Oper.
„ „ Grädener*: Contrapunkt.

Die mit * bezeichneten Docenten halten auch praktische Übungen ab.





NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN



BÜCHER

Bédier, Jos.: Der Roman von Tristan und Isolde. Deutsch von Jul. Zeitler. (Mit ca. 150 Vollbildern, Textillustrationen und Zierleisten von Rob. Engels.) Leipzig, H. Seemann Nachf. Gebunden in Tuch M. 18.—; Prachtausgabe M. 50.—

Brandt, Adph.: Thematischer Führer durch das Oratorium Judith von August Klughardt, Op. 85. Leipzig, Gebr. Hug. M. —.20

Dwelshauvers-Dery, F. V.: Le vaisseau fantôme de Richard Wagner. Faits, appréciations et analyse thématique. Leipzig, C. Wild. M. 1.—

Festgabe des Wagner-Vereins Berlin zur Feier des 25jährigen Bestehens der Bayreuther Festspiele. Berlin, P. Thelen. M. —.50

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1900. 7. Jahrgang. Herausgegeben von Emil Vogel. Leipzig, C. F. Peters. M. 3.—

Kloss, Erich: Wagner, wie er war und ward. Ein Wort zur Klärung über den Meister als Menschen. Berlin, O. Elsner. M. 1.—

Krause, Thdr.: Über Musik und Musiker. 3 Reden, I. auf Robert Radecke, II. auf Albert Löschhorn, III. zur Jahrhundertwende, im Saale des königlich akademischen Instituts für Kirchenmusik. Berlin, E. S. Mittler & Sohn. M. —.75

Musikführer, Der. No. 198/99, 219, 246 und 247. Leipzig, H. Seemann Nachf. à M. —.20
198/99. Hahn, Arth.: Carl Goldmark. „Ländliche Hochzeit". — 219. Teibler, Herm.: Peter Tschaikowsky. Romeo und Julia. Ouverture-Fantasie nach Shakespeare. — 246. Sakolowski, Dr. Paul: Siegfried Wagner. Ouverture zur Oper „Herzog Wildfang". Nach Angaben des Komponisten erläutert. — 247. Teibler, Herm.: Georges Bizet. Suite „Roma".

Opernführer. Textliche und musikalische Erläuterungen. No. 66—70. Leipzig, H. Seemann Nachf. à M. —.50
66. Smolian, Arth.: Richard Wagners Bühnenfestspiel „Der Ring des Nibelungen". II. Die Walküre. Ein Vademecum. — 67. Dasselbe. III. Siegfried. — 68. Dasselbe. IV. Götterdämmerung. — 69. 70. Pfohl, Ferd.: Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel von Richard Wagner.

Sakolowski, Dr. Paul: Ernst von Schuch. (Moderne Musiker.) Leipzig, H. Seemann Nachf. M. 1.—

— Dr. Paul: Rollwenzelei und Eremitage. Bayreuther Stimmungen. Leipzig, H. Seemann Nachf. M. 2.50; gebunden M. 3.50

Smolian, Arth.: Wagners Bühnenfestspiel. Der Ring des Nibelungen. Leipzig, H. Seemann Nachf. Gebunden in Leinwand M. 3.—

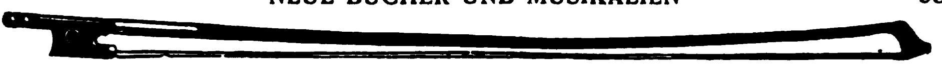
Strantz, Ferd. v.: Erinnerungen aus meinem Leben. Hamburg, Verlagsanstalt und Druckerei. M. 4.—

Studien, musikalische. IV. Leipzig, H. Seemann Nachf.
Bélart, Hans: Richard Wagner in Zürich. (1849—1858). 2 Bände. M. 2.—

Wagner, Rich.: Über den „Fliegenden Holländer", die Entstehung, Gestaltung und Darstellung des Werkes. Aus den Schriften und Briefen des Meisters zusammengestellt als Festgabe für die Besucher der Bayreuther Bühnenfestspiele des Jahres 1901. Leipzig, E. W. Fritzsch. M. —.60

— Rich.: Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. Vollständige mit der Partitur der neuen Bearbeitung übereinstimmende Ausgabe. Berlin, A. Fürstner. M. —.80

Wild, Frdr.: Bayreuth 1901. Praktisches Handbuch für Festspielbesucher. Unter Mitwirkung von Ed. Reuss, Mor. Wirth, Max Chop, Aug. Göllerich, Prof. Dr. Herm. Kretzschmar. Leipzig, C. Wild. M. 3.—



MUSIKALIEN

FÜR ORCHESTER

Lvoff, Alexis: Ouvertüre de l'Opéra „Ondine" instrumentiert von M. Balakirew. Part. M. 5.— St. M. 10.— Leipzig, Zimmermann.

Macbeth, Allan: Serenata (Vergebliches Ständchen) bearbeitet von K. Müller-Berghaus. Part. u. St. Leipzig, Zimmermann. M. 3.—

Morley, Oscar: Danse „Crizole". Neuer Salontanz, instrumentiert von K. Müller-Berghaus. Leipzig, Zimmermann. M. 3.—

Reuss, August: Op. 10. Symphonischer Prolog für grosses Orchester zu Hofmannsthals „Der Thor und der Tod". Partitur M. 12.— Stimmen M. 21.— Leipzig, Kistner.

Stix, Carl: Op. 160. Fest-Ouvertüre für grosses Orchester. Stimmen. Leipzig, Kiesler. M. 6.—

Tanéiew, A. S.: Op. 12. Festlicher Marsch. Leipzig, Zimmermann. Partitur M. 2.— Stimmen M. 4.—

FÜR VIOLINE MIT KLAVIERBEGLEITUNG

Cappelen, Chr.: Op. 31. Romanze für Violoncello mit Pianoforte — für Violine mit Pianoforte, Christiania, Hals. à M. 2.50

Goedicke, B.: Op. 10. Sonate (A) p. Piano et Violine. Moskau, Jurgenson. M. 6.—

Sarasate, Pablo de: Op. 44. La Chasse. Morceau caractéristique p. Violine av. Piano. Leipzig, Zimmermann. M. 4.—

— Nocturne-Sérénade p. Violine av. Piano. Leipzig, Zimmermann. M. 2.50.

FÜR KLAVIER

Backer-Gröndahl, A.: Op. 45. Fantasiestücke. 3. Sammlung. Christiana, Hals. M. 2.50.

Balakirew, Mili, Gondellied. — 2me Nocture. Leipzig, Zimmermann. à M. 1.50.

FÜR GESANG

Kreymann, Louis: Op. 113. Der Tyrann von Syrakus. Musikalisch-dramatische Burleske für Männer-Chor und Soli (mit Benutzung bekannter Melodieen) mit Pianoforte. Klavierauszug und Regiebuch. Mühlhausen, Danner. M. 4.50.

Tanéiew, A. S.: Op. 13. Amors Rache. Oper. Klavierauszug mit russischem und deutschem Text. Leipzig, Zimmermann. M. 10.—

Backer-Gröndahl, A., Op. 42. Kinderfrühling. Lieder-Cyklus für Sopran, norwegisch, deutsch und englisch. Christiana, Hals. Komplett M. 5.— auch einzeln.

— Op. 49. Drei Gesänge in Moll. Christiania, Hals. M. 2.50.

— Op. 50. Sommer. Gesangscyklus für Sopran, norwegisch und deutsch. Christiania, Hals. 2 Hefte. à M. 2.75; komplett M. 4.50.

Bungert, Aug.: Op. 49. No. 77. Am grünen Rhein. Stuttgart, Luckhardt. à M. 1.20.

Kraehmer, Carl: Lieder und Gesänge. Op. 47, 48, 50, 61, 62, 65. Coblenz, Kraehmer. à M. 1—1.50.

Lund, John: Spatz und Spätzin, dtsch. u. engl. Newyork, Luckhardt & Belder. M. 1.—

Selmer, Joh.: Op. 57. No. 1. Auf Capri, mit Guitarre. Christiania, Hals. M. 1.—

Sinding, Chr.: Lieder f. tiefere St. Op. 26. No. 2, 10. Op. 39. No. 2. Christiania, Hals. à M. 1.—

Sommer, Hans: Op. 34. Brettl-Lieder. No. 1. Laridah (hoch) M. —.60. No. 2. Sein Lied (hoch). M. 1.50. No. 3. Eine gantz neue Schelmweys (mittel). M. 1.20. No. 4. Tanzlied (tief). M. 1.20. Leipzig (Leede).

DIVERSES

Eckardt, A.: Sammlung (Orgelalbum) von Präludien, Choralbearbeitungen und Übergängen, Nachspielen, Tonsätzen mit freiem Motiv und Arien mit Orgelbegleitung z. gottesdienstlichen sowie Konzertgebrauche. Op. 9. Essen, G. D. Baedeker. M. 6.—

Zimmer, Fr.: 25 volkstümliche Lieder für Männerchor. (1. Heft der Zimmer-Möhringschen Lieder.) 6. Auflage. Osterburg. R. Danehls Buchhandlung. M. —.30.



UMSCHAU

NEUE OPERN

Eugen d'Albert: Der Improvisator. Die Erstaufführung steht an der Berliner Hofoper Anfang Oktober 1901 bevor. Das Werk wird Dr. Carl Muck leiten.

Fritz Baselt: Kyffhäuser ist der Titel einer vieraktigen Oper, die im Erfurter Stadttheater zuerst in Scene gehen soll.

Waldemar von Baussnern: Herbort und Hilde. Der Komponist hat sein Werk vor einem Kreise von Kapellmeistern und Regisseuren in Bayreuth vorgespielt und grossen Eindruck erzielt. Die Uraufführung soll im Mannheimer Hoftheater stattfinden.

H. von Bronsart: Manfred. Die Weimarer Hofbühne wird diese Oper zuerst herausbringen.

Alfrède Bruneau: Messidor. Die erste deutsche Aufführung dieses Werkes, dem eine Dichtung von Zola zu Grunde liegt, findet in Frankfurt a. M. statt.

Karl Goldmark: Götz von Berlichingen. Die soeben vollendete Oper soll im Februar 1902 an der Wiener Hofoper in Scene gehen.

Raynaldo Hahn: Die Carmeliterin. Catull Mendès hat die Dichtung geschaffen. Die Opéra comique bringt die Uraufführung in laufender Saison.

Hans Hermann: Walpurgisnacht ist der Titel eines musikalisch-dramatischen Werkes, dessen Dichtung von Eberhard König stammt und dessen Vollendung den Komponisten z. Z. beschäftigt.

Cyrill Kistler: Arm Eselein. Die Hofbühne in Schwerin hat dieses Bühnenfestspiel zur Aufführung angenommen.

Otto Klauwell: Die heimlichen Richter. Diese Lustspieloper wird von der rührigen Direktion des Elberfelder Stadttheaters aus der Taufe gehoben werden.

Mascheroni: Lorenza. Die Oper des genialen italienischen Dirigenten wird ihre Uraufführung im Kölner Stadttheater erleben.

Jules Massenet: Le jongleur de Notre Dame. Der Komponist legt die letzte Feile an seine neue Oper, die nur Männerrollen enthält.

Carl Nawrátil: Salambo. Die nach Flauberts Roman verfasste Dichtung ist in der Komposition soeben beendet worden. Das böhmische Nationaltheater in Prag wird im November 1901 diese Oper zuerst aufführen.

Oberleithner: Ghitana. Die Uraufführung bereitet das Stadttheater in Köln vor.

Hans Pfitzner: Die Rose vom Liebesgarten. Die Uraufführung auch dieses Werkes hat sich Direktor Gregor für das Elberfelder Stadttheater zum November 1901 gesichert. Die Dichtung lieferte James Grun.

Camille Saint-Saëns: Les Barbares. Dieses Werk soll die erste Novität der kommenden Saison in der Pariser grossen Oper bilden.

Alfred Sormann: König Harald. Die Oper, deren Libretto von A. Schultz-Hencke stammt, ist soeben vollendet worden.

Alfred Stelzner: Rübezahl ist eine der Novitäten der Dresdener Hofbühne.

Richard Strauss: Feuersnot. Das neue einaktige burleske Werk ist von mehreren Bühnen erworben worden. Die Uraufführung hat sich wieder einmal das Hoftheater in Dresden u. z. für den 20. November d. J. gesichert. Berlin bringt das Werk im Januar 1902. Für Wien soll die Aufführung der Oper, deren Dichtung aus der Feder Ernst von Wolzogens stammt, wegen einer etwas gewagten Scene am Schluss des Werkes untersagt sein.

Felix Weingartner: Orestes. Dem Leipziger Stadttheater fällt die Uraufführung dieses Musikdramas zu.



DAS OPERNREPERTOIRE verheisst ausserdem an bereits aufgeführten und älteren Werken, so weit bis jetzt bekannt gegeben:

Berlin (Hofoper): Charpentier: Louise; Kienzl: Hejlmar.

Bonn: Charpentier: Louise.

Dresden (Hofoper): Weiss: Der polnische Jude; Buongiorno: Mädchenherz.

Elberfeld: Charpentier: Louise.

Köln: Paderewsky: Manru; Charpentier: Louise; Weiss: Der polnische Jude.

Prag: Ritter: Der faule Hans; Zepler: Der Brautmarkt von Hira; Rich. Strauss: Guntram; Paderewski: Manru; Rubinstein: Der Dämon; Rückauf: Die Rosenthalerin; Schumann: Genovefa; Donizetti: Maria di Rohan; Chabrier: Gwendoline; Kienzl: Hejlmar; Mihalovich: Toldis Liebe; Pirani: Das Hexenlied.

Leipzig: Zöllner: Der Überfall (mit grossem Beifall 2. Sept. aufgeführt); Randegger: Werthers Schatten, Einakter (fand am 2. Sept. trotz vieler Schönheiten wenig Anklang); Charpentier: Louise.

Wien: Dvořák: Russalka; Leoncavallo: La Bohême; Offenbach: Hofmanns Erzählungen.

Madrid: Der sehnsüchtige Wunsch des spanischen Volkes, endlich auch einmal eine eigene nationale Oper zu besitzen, ist seiner Erfüllung um einen grossen Schritt näher gebracht worden, insofern wenigstens, als das erste spanische Werk grossen, ernsthaften Genres geschaffen worden ist und seine Aufführung an einer Madrider Bühne erlebte: „Marcia", Oper in drei Akten von Cleto Zavala, Text von Gonzalo Cantó, ging soeben am Teatro de los Jardines del Buen Retiro zum erstenmale in Scene. Sie fand eine enthusiastische Aufnahme, die spanische Kritik ist einstimmig im Lobe der Musik, während sie an dem Libretto vieles auszusetzen hat. Wie weit „Marcia" den Traum der Spanier verwirklicht und darauf Anspruch machen darf, in der That eine spanische Nationaloper zu sein, darüber wird das Urteil der Kunstwelt noch zu entscheiden haben. Das Lyrische Theater, das zum Schauplatz des interessanten Versuches, die nationale Oper wieder aufleben zu lassen, gewählt ist, wird in den ersten Tagen des nächsten November eröffnet. Das erste Werk, das zur Aufführung gelangt, wird „Circe", Text von Ramos Carrion, Musik von Ruperto Chapi, sein. Es werden alsdann die folgenden Opern an die Reihe kommen: „Raimundo Lulio", Text von Dicente, Musik von Vila; „La Renta de los gatos", Text von Alvarez Quintero, Musik von Serrano; „Magdalena", Text von Flores Garcia, Musik von Brull; „Farinelli", Text von Cavestany, Musik von Thomas Breton; „La Maja de rumbo, Text von Fernandez Shaw, Musik von Serrano; „Rodrigo de Vivar", Text und Musik von Manrique de Lara, und endlich ein Werk, dessen Titel noch unbekannt ist, Text von Sinesio Delgado, Musik von Saco del Valle. Die Saison wird drei oder vier Monate dauern und wahrscheinlich mit der Inszenierung einer „Zarzuela grossen Stils" beendet werden.

Barcelona: Hofkapellmeister Franz Fischer in München wurde zur Leitung von Wagners Siegfried und Götterdämmerung für November ans Grant Teatro Liceo eingeladen.

Stockholm: Die königliche Oper erhält für die kommende Saison zahlreiche Kräfte aus dem Auslande, besonders aus Deutschland. Im September wird Friedrich

Kranich, welcher mehrere Jahre bei den Festspielen in Bayreuth thätig war, dort erwartet, um bei der Aufführung von „Rheingold" die technischen Arbeiten zu überwachen. Auch der neuengagierte Balletmeister ist ein Deutscher. Der Intendant der schwedischen Oper und auch der Oberregisseur, welcher lange Jahre in Deutschland an hervorragenden Theatern beschäftigt war, wollen von hier die besten Gastspielkräfte gewinnen.

Paris: Im nächsten Frühjahr sollen eine Anzahl deutscher Wagner-Aufführungen. mit zum Teil Bayreuther Kräften stattfinden. Diese deutschen Wagner-Festspiele beginnen am 15. April des nächsten Jahres und werden bis ungefähr Mitte Mai dauern. Es werden zunächst „Die Götterdämmerung" („Crépuscule des Dieux") und „Tristan und Isolde" zur Darstellung gelangen, und zwar zuerst in französischer und sodann in deutscher Sprache. Herr Schmedes von der Wiener Hofoper wird dementsprechend die Partie in französischer und in deutscher Sprache singen. Mit ihm alternierend wird Van Dyck auftreten. Als Brünnhilden wurden die Damen Gulbranson und Littvinne gewonnen, als Isolde wird Frau Brema debutieren. Als Dirigenten werden nebst Cortot Hans Richter und Felix Mottl fungieren. Es werden im ganzen zehn Wiederholungen der „Götterdämmerung" stattfinden. Interessant ist, dass die Überlassung des Sarah Bernhardt-Theaters, in welchem ursprünglich die Vorstellungen geplant waren, von den Nationalisten verhindert wurde Es wurde nunmehr ein grosses Theater auf der Place de République gewählt das schon demnächst für die Wagner-Zwecke adaptiert werden soll.

Prag: Anton Dvořák feierte am 8. September seinen 60. Geburtstag. Aus diesem Anlass wurde im czechischen National-Theater in Prag ein Cyklus seiner Opern aufgeführt (darunter eine scenische Aufführung seines Oratoriums „Sanct Ludmilla") und in seiner Geburtsstadt Mühlhausen bei Kralup ein Festkonzert veranstaltet.

KONZERTE

Berlin: Die grossen Philharmonischen Konzerte unter Professor Arthur Nikischs Leitung finden statt am 14. und 28. Oktober, 11. und 25. November, 9. Dezember, 20. Januar, 3. und 17. Februar, 3. und 17. März. Folgende Solisten sind bis jetzt in Aussicht genommen: d'Albert, Burmester, Teresa Carreño, Godowsky, Raoul Pugno, Risler, Sarasate, Jacques Thibaud, Erika Wedekind, Ysaye u. a.

Unter Leitung des Hofkapellmeisters Richard Strauss werden von dem bedeutend verstärkten Berliner Tonkünstler-Orchester sechs grosse Konzerte im Theatersaal der Neuen Kgl. Oper (Kroll) veranstaltet werden, in welchen mit Ausnahme von Beethovens Neunter Symphonie ausschliesslich neue Werke zur Aufführung gelangen sollen. Der Dirigent will Symphonieen von Bruckner, Mahler, Charpentier und in chronologischer Reihenfolge die sämtlichen symphonischen Dichtungen von Franz Liszt zu Gehör bringen.

Die Symphonie-Abende der königlichen Kapelle unter Kapellmeister Felix Weingartners Leitung finden in der kommenden Spielzeit am 4. und 18. Oktober, 8. November, 6. und 20. Dezember dieses Jahres und 3. und 31. Januar, 9., 22. und 29. März nächsten Jahres statt.

Joachim, Halir, Wirth, Hausmann geben ihre vier ersten Quartett-Abende am 24. Oktober, 7. und 21. November und 28. Dezember in der Singakademie.

Prof. Georg Schumann (Klavier), Prof. Karl Halir (Violine) und Kammervirtuos Hugo Dechert (Cello) werden im künftigen Winter vier Abonnementskonzerte für Kammermusik in der Singakademie veranstalten.

Berlin: Der Philharmonische Chor (Dirigent Professor Siegfried Ochs) verheisst in seinem ersten Konzert Bachs H-moll-Messe.

Der Sternsche Gesangverein (Direktor Professor Fr. Gernsheim) hat zur Aufführung in Aussicht genommen: für den 4. November, Todestag Mendelssohns, das Oratorium „Elias". Für die Titelpartie ist Herr Johannes Messchaert, für die Tenorpartie Herr Raimund von Zur-Mühlen gewonnen. Die zweite Aufführung bringt Beethovens „Neunte Symphonie", das dritte Konzert macht uns mit einer interessanten Novität, dem Passions-Oratorium von Felix Woyrsch bekannt.

Das Waldemar Meyer-Quartett giebt seine sechs populären Konzerte in der Singakademie, Sonntag, 20. Oktober, 17. November, 15. Dezember, 12. Januar, 9. Februar und 9. März. Dir. Georg Schumann, Alfred Reisenauer u. a. haben ihre Mitwirkung zugesagt. Das Quartett wird in jedem Konzert ein späteres Werk Beethovens zur Aufführung bringen.

Christiania: Im Oktober findet im Nationaltheater ein Konzert statt, das ausschliesslich Kompositionen von Gerhard Schjelderup vorführen wird.

Dresden: Emil Kronke veranstaltet drei Novitätenkonzerte, die am 29. Oktober, 14. November und 3. Dezember im Vereinshause abgehalten werden. Sie umfassen einen Kammermusik-Abend, einen Lieder- und Klavier-Abend und einen Orchester-Abend. In dem ersten dieser Konzerte wird das Leipziger Gewandhaus-Quartett mitwirken.

Die sechs Aufführungen der Kammermusik-Vereinigung der Herren Henri Petri, Egon Petri, Theodor Bauer, Alfred Spitzner und Georg Wille werden am 4. November, 2. und 30. Dezember 1901, 3. Februar, 3. März und 7. April 1902 im Musenhause stattfinden.

Eisenach: Das Beethovenfest (vom 5. bis 7. October) wird als Hauptnummer seines Programmes die IX. Symphonie mit: Frau Aaltje Noordewier Reddingius, Fräulein Maria Philippi, Herrn Raimund von Zur-Mühlen und Herrn Fritz Haas bringen. Herr Professor Karl Halir wird das Violinkonzert, Herr Frederic Lamond das Es-dur-Klavierkonzert vortragen. In der Matinée am 6. Oktober werden ausser den drei Leonoren-Ouvertüren das Rondino für acht Bläser, der Liederkreis „An die ferne Geliebte", die zwei Violin-Romanzen und ein selten gehörtes späteres Werk des Meisters, das Terzett „Tremate, empi, tremate" für Sopran, Tenor und Bass zur Aufführung gelangen. Den Chor stellt der Musikverein Eisenach, das Orchester die bedeutend verstärkte herzogliche Hofkapelle zu Meiningen. Leiter des Festes ist Herr Generalmusikdirektor Fritz Steinbach.

Frankfurt a. M: Die vier Frankfurter Konzerte der Meininger Hofkapelle unter Leitung des Generalmusikdirektors Herrn F. Steinbach werden am 4. und 21. November und am 12. und 16. Januar 1902 im grossen Saale des Frankfurter Saalbaues stattfinden. Das dritte der vier Konzerte ist als populäres Sonntags-Konzert geplant.

Herr Felix Weingartner wird Anfangs Oktober zum erstenmale in Frankfurt einen Kammermusikabend veranstalten. Mitwirkende sind Herr R. Rettich (Violine) und Herr H. Warnke (Violoncell).

Leipzig: Die Direktion der Philharmonischen Konzerte des Winderstein-Orchesters zeigt wieder zwölf Abonnementskonzerte an. Die Mehrzahl der Konzerte dirigiert Herr Kapellmeister Hans Winderstein. Am 16. Dezember (Beethovens Geburtstag) gelangt unter Mitwirkung des Riedelvereins die „Neunte" zur Aufführung (Dirigent: Dr. Georg Göhler, Tenorsolo: Dr. Ludwig Wüllner).

Die beiden letzten Abonnements-Konzerte werden von der Herzoglich-Meiningenschen Hofkapelle unter Leitung ihres Generalmusikdirektors Fritz Steinbach ausgeführt. Von den Solisten der übrigen Konzerte seien hier genannt: Die Damen Emmy Destinn, Marie Wittich, Therese Behr, Noordewier-Reddingius, sowie die Herren Dr. Wüllner, Sistermanns, Scheidemantel und der italienische Bassist Arimondi, ferner Frau Theresa Carreño, die Herren Ossip Gabrilowitsch und Godowsky (Klavier), Frau Norman-Neruda, die Herren Felix Berber, Jacques Thibaud und Sauret (Violine) und endlich Fräulein Ruegger (Violoncello).

Die Kaim-Konzerte werden von der kommenden Saison ab einen ständigen Konzertcyklus mit Abonnement in neun Städten bilden, zu denen ausser den Residenzstädten München, Stuttgart, Karlsruhe und Darmstadt noch Frankfurt, Nürnberg, Heidelberg, Augsburg und Regensburg gehören. In den beiden letzteren Städten sind je drei Kaim-Konzerte in die Veranstaltungen lokaler Vereine eingereiht (Augsburger Oratorienverein und Regensburger Musikverein).

Edouard Colonne, der Leiter der grossen Châtelet-Konzerte in Paris, wird mit seinem Pariser Orchester in Deutschland eine Tournée veranstalten. Es wird somit zum erstenmale ein Pariser Orchester in Deutschland reisen. Die Tournée berührt ausser Berlin die Städte Karlsruhe, Frankfurt a. M., Wiesbaden, Leipzig, Dresden, Wien, München etc. Die Konzertreise wird am 28. Oktober ihren Anfang nehmen.

Klughardts neues Oratorium „Judith“ ist von den Musikvereinen in Halle, Magdeburg, Münster, Dessau, Innsbruck etc. zur Aufführung angenommen worden. Von besonderem Interesse wird die Aufführung im königlichen Theater in Wiesbaden sein. Der Theater-Chor soll durch die Gesangvereine Wiesbadens verstärkt werden und die imposante Zahl von 400 Mitwirkenden erreichen.

Edward Griegs harrt eine besondere Ehrung. Aus Pyrmont kommt die Kunde von einem unter Mitwirkung erster Kräfte für nächstes Jahr geplanten Musikfeste, das ausschliesslich Schöpfungen Griegs bringen wird. Zur Aufführung sollen gelangen: Die „Holberg-Suite“, das Klavier-Konzert, das Streichquartett, die Violoncell-Sonate, die Chorwerke „Vor der Klosterpforte“, „Landerkennung“ sowie eine Auswahl weniger bekannter Lieder. Als Leiter wird der fürstliche Kapellmeister Ferdinand Meister genannt.

Die deutsche Concerttournée von Ignaz Paderewski ist nunmehr festgestellt; sie beginnt am 24. Oktober und dauert bis Mitte Dezember. In dieser Zeit finden 28 Konzerte statt, in Berlin wird der Künstler nicht auftreten.

Die Kattowitzer Singakademie, welche sich unter Leitung von Professor Oscar Meister zu einem Verein von künstlerich hervorragender Bedeutung entwickelt hat, kommt im Herbst nach Berlin, um hier zwei Konzerte zu veranstalten, für welche Professor Joachim seine Mitwirkung zugesagt hat.

ALLGEMEINERES

Rubinstein's Oper „Der Kaufmann Kalaschnikoff“, die zum ersten Mal den 22. Februar 1880 zur Aufführung gelangte, dann von der russischen Zensur verboten wurde und Anfang der 90er Jahre nochmals auf der Bühne erschien, dann wieder verboten wurde, ist endlich von der Zensur ein für allemal freigegeben worden. Die Oper, deren Libretto eines der schönsten Werke des genialen Dichters Lermontoff zur Unterlage hat, ist nur darum von der Zensur hartnäckig verfolgt worden, weil darin der Zar Johann der Grausame historisch treu auftritt.

Alexander von Zemlinsky komponirt zur Zeit ein Ballet, zu welchem ihm Hugo von Hofmannsthal das Poëm geliefert hat und welches den Titel „Brahma“ bekommen soll. Man darf auf das Werk dieser beiden der musikalisch und dichterisch fortgeschrittensten Richtung huldigenden Wiener Autoren, für welches sich Gustav Mahler angeblich lebhaft interessiert, sehr gespannt sein.

Ein dänischer Konzertverein wird auf Veranlassung des in Kopenhagen seit vorigem Jahre bestehenden Komponisten-Verbandes daselbst geplant. Mehr als 100 Kopenhagener Künstler, Musikschriftsteller und hervortretende Privatleute haben den Aufruf des Verbandes mit ihrem Namen gestützt. Das Unternehmen, das nur dänische Musik zu Aufführung bringen wird und zwar speziell von den jüngeren Komponisten, soll schon pekuniär gesichert sein, jedenfalls für die ersten Saisons. Da die neuere, dänische Musik bisher nur mehr zufällig und sporadisch zur Aufführung gelangt ist, darf man dem neu geplanten Verein eine nicht geringe Bedeutung beimessen.

Für Opernkomponisten hat Moody Manners Opera Kompany Ltd. London zwei Preise von je 250 £ samt 10 Proz. vom Gewinn ausgeschrieben für die zwei besten neuen Originalopern, die bis zum 1. Mai 1903 unter einem „Nom de plume“ eingesandt werden. Der eine Preis muss einer Oper mit britischem Stoff zugewandt werden, der andere einer Oper mit nichtbritischem Stoff. Bei letzterem müssen Dichter und Komponist Ausländer sein.

Lilli Lehmann spendete dem Festausschuss der letzten Mozart-Feier in Salzburg die Summe von 1000 Kronen als unantastbare Grundlage für einen zu bildenden Salzburger Musikfest-Fonds.

Heinrich Vogl ist auf dem Tutzinger Friedhof ein Denkmal errichtet worden. Das Grab wird von einem grossen Marmorblock überragt, der dreiteilig gehalten ist. Am Sockel steht der Gralsbecher, über dem eine schwebende Taube ihre Flügel breitet. Der Stein selbst zeigt im Mittelfeld einen jungen Eichbaum, an dessen Zweig eine Lyra mit zersprungenen Saiten hängt. Auf den Lorbeerbäumen sind Medaillons angebracht, von denen das linke Vogls Reliefbild trägt, während das rechte seiner Lebensgefährtin, die dem Gatten und Künstler dieses Denkmal weihte, vorbehalten blieb. Neben dem Voglschen Medaillon steht die Inschrift: „Heinrich Vogl, K. b. Kammersänger, geboren am 15. Januar 1845, gestorben am 21. April 1900.

Herr Dr. Cornelius in Starnberg bei München und die Verlagsfirma Breitkopf und Härtel in Leipzig richten an alle, die Briefe oder sonstige Manuskripte des Dichterkomponisten Peter Cornelius besitzen, die freundliche Bitte, sie ihnen auf kurze Zeit zum Zwecke der Auswahl für die Veröffentlichung anvertrauen zu wollen. Mitteilungen und Sendungen werden unter der Adresse des Herrn Dr. Carl Cornelius erbeten.

Wir werden ersucht, darauf aufmerksam zu machen, dass eine Hans Sachs-Oper von Adalbert Gyrowetz zwar im Nachlass dieses Komponisten aufgefunden wurde, seither aber in Verlust geraten ist. Das Werk sei allem Anschein nach in einen Privatbesitz geraten. Da Gyrowetz zur Zeit Deinhardsteins in Wien Kapellmeister war, ist seine Oper zweifellos nach dem Drama dieses Wiener Dichters gearbeitet. Wer die Spuren des verschollenen Werkes oder dieses selbst auffinden sollte, wird ersucht, davon Mitteilung zukommen zu lassen an Curt Mey, Dresden, Postamt 19.

Carl Maria von Weber auf der Suche nach einem Operntext. — Gute Operntexte waren zu allen Zeiten rar! Die „Allgemeine musikalische Zeitung“ vom Jahre 1813 enthielt nachstehende Aufforderung:

Der Unterzeichnete wünscht sobald als möglich in den Besitz eines guten Operntextes zu kommen, den er in Musik setzen und anständig honorieren will. Er fordert hiermit die Dichter Deutschlands, die sich dieser Arbeit unterziehen wollen, auf, ihre Manuskripte, nebst Bedingungen, baldigst einzusenden indem er zugleich dafür steht, dass im Falle der Nichtbenutzung das Manuskript ohne den mindesten Missbrauch wieder dem Verfasser zugestellt werden wird. Prag, den 12. März 1813. — Karl Maria von Weber, Kapellmeister, Direktor der Oper der königl. böhm. stảnd. Theater zu Prag.

Weber war damals Anfang Januar 1813 in Prag, wo er bis Ende September 1816 blieb. In Prag hat er aber den gesuchten Operntext nicht gefunden. Im Januar 1817 trat er seine neue Stellung als Kapellmeister am Hoftheater in Dresden an. Dort machte er die Bekanntschaft des Dichters Friedrich Kind, der ihm am 1. März den Text zum „Freischütz" übergab. Vier Jahre lang hat er also auf den gesuchten guten Operntext warten müssen. Zur Komposition des „Freischütz", die Weber am 12. Juli mit dem Duett „Schelm, halt fest" begann und am 13. Mai 1820 mit der Vollendung der Ouvertüre vorläufig abschloss, brauchte er allerdings fast drei weitere Jahre. Im Juni 1821 kam dann der „Freischütz" in Berlin zur ersten Aufführung.

AUS DEM VERLAG

Johannes Brahms Kammermusikwerke und Symphonieen sind soeben im Verlage von Ernst Eulenburg in Leipzig in einer kleinen Partiturausgabe und zu einem aussergewöhnlich billigen Preise erschienen.

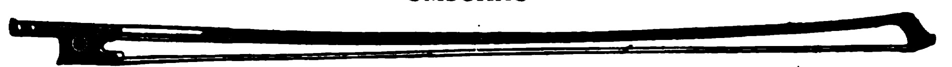
Hans Hubers Böcklin-Symphonie in E-moll wurde anlässlich des ersten schweizerischen Tonkünstlerfestes im Sommer 1900 in Zürich und dann während der letzten Konzertsaison in Basel und Zürich mit bedeutendem Erfolge aufgeführt. Die Firma Gebrüder Hug & Co. in Zürich und Leipzig hat das Werk für ihren Verlag erworben und wird die Herausgabe in wenigen Wochen veranstalten.

Theodor Gouvy, der leider zu wenig bekannte und geschätzte deutsch-französische Komponist hat in dem Kölner Professor Dr. Otto Klauwell einen Biographen gefunden. Des letzteren grösseres Werk über Gouvy soll im Herbst bei der Verlagsgesellschaft Harmonie, Berlin erscheinen.

NEUE INSTRUMENTE

Eine chromatische Harfe ohne Pedal wurde im Konzertsaal des neuen Musikschulgebäudes in Zürich vorgeführt. Das von Ingenieur Lyon, dem technischen Direktor der bekannten Pariser Klavierfabrik Pleyel, vor kurzem erfundene Instrument ist ganz nach Analogie des Klaviers konstruiert, das heisst für jeden ganzen und halben Ton ist eine Saite — hell und dunkel, entsprechend den weissen und schwarzen Tasten des Pianos — vorhanden. Die bisher zur Veränderung der Tonart nötig gewesenen Saitenverkürzungen durch Pedale sind durchaus überflüssig geworden. Die neue Harfe ist pedallos. Der Klang ist, da jede Saite stets ungeklemmt schwingt, sonorer im Bass und offener und klarer im Sopran. Das auch äusserlich sehr stilvolle Instrument, das selbstverständlich einen von dem bisherigen ganz verschiedenen Fingersatz erfordert, soll sich bereits in einem Konzert in Luzern bewährt haben.

Ein neues Holzblasinstrument: Deutsches Horn benannt, hat H. Sauerhering, Instrumentenfabrikant in Magdeburg, konstruiert. Das Instrument ist einer Klarinette ähnlich; es ist von Buchsbaumholz gefertigt, unterscheidet sich jedoch von der Klarinette durch seine conische Bohrung. Der Ton wird dadurch ein sehr voller und weittragender und ähnelt in seiner Klangfarbe einer Orgel.



Es ist von diesem Instrument ein Quartett angefertigt; davon stehen zwei in B. und zwei in F. Die Gesamtstimmung soll in jeder Beziehung glockenrein sein.

AUTOGRAPHEN

Nicolas Manskopfs Musikhistorisches Museum in Frankfurt a. M hat drei für die Musikgeschichte interessante Bilder neu erworben, von denen wohl zwei gänzlich unbekannt sind. Es sind zwei gut erhaltene, augenscheinlich von derselben Künstlerhand herrührende Aquarelle des berühmten französischen Komponisten Marc Antonie Charpentier (1634—1704), von dessen zahlreich hinterlassenen Manuskripten jetzt eine Gesamtausgabe vorbereitet wird, und des bekannten Pariser Gesanglehrers Michel Lambert, des Schwiegervaters von Lully und Kammermusikmeisters Ludwig XVI. (1610—1696). Das dritte Bild, ein vorzüglicher Kupferstich, dürfte wohl das grösste Interesse beanspruchen, da es ein schön ausgeführtes Porträt der italienischen Sängerin Saporiti liefert. Sie gehörte zu den begeistertsten Bewunderern Mozarts und wirkte als erste Donna Anna in der Erstaufführung des „Don Juan“ am 29. Oktober 1787 in Prag mit. Teresa Saporiti starb am 17. März 1869 zu Mailand im hohen Alter von 106 Jahren. Sie war 1763 geboren, 7 Jahre jünger als Mozart und bei der ersten Don Juan-Aufführung 24 Jahre alt.

Zwölf Menuetts für Orchester von Mozart wurden kürzlich in London verkauft, Partituren, die von der Hand des Meisters selbst geschrieben waren. Sie brachten 37 Pfund Sterling (740 Mk.) Diese Menuetts sind in den Jahren 1772 und 1773 komponiert.

Charles Malherbes prächtige Sammlung musikalischer Autographen ist soeben um ein Manuskript von Beethoven, das man längst verloren glaubte, bereichert worden. Es ist die „Polonaise“ für Militärmusik, die bisher nur durch eine Kopie bekannt war, die in den Archiven der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrt wird. Beethoven hat den Titel dieser Komposition französisch geschrieben: „Polonaise, par Beethoven, 1810, Baden“. Das Manuskript ist sehr gut erhalten; es gehörte früher dem Wiener Komponisten und Sammler Aloys Fuchs, und seit dessen Tode hatte man nichts mehr davon gehört.

Bei Gilhofer und Ranschburg in Wien gelangt in der zweiten Hälfte des Monats Oktober die reichhaltige Autographen- und Porträtsammlung des Wiener Komponisten und Kapellmeisters Adolf Müller sen. zur Versteigerung Adolf Müller, geboren 1801, gestorben 1886, gelang es im Laufe von Jahrzehnten eine hervorragende Sammlung von Autographen und Porträts zusammen zu bringen. Neben Autographen allgemeinen Charakters ist in erster Reihe der aus ca. 300 Stücken bestehende Theil der Musikautographen zu erwähnen. So finden wir u. A. vertreten: Beethoven mit der Original-Partitur des Trauermarsches aus der Sonate für Pianoforte Op. 26, in einer vom Drucke abweichenden Form; ferner mit einer ernsten und einer launigen Epistel; Cherubini, Donizetti, Haydn, (Josef u. Michael,) Kreutzer, Lanner, Liszt, Lortzing, Mendelssohn, Meyerbeer, Mozart (ungedruckte Original-Partitur einer Duett-Einlage zu einem Zauberspiel u. A.), Paganini, Schubert (Original-Handschrift des Liedes „Der Unglückliche“), Schumann, Joh. Strauss (Vater und Sohn), Wagner, Weber, Zingarelli u. v. a. Die reichhaltige Collection von zum Theile seltenen Musiker-Porträts trägt zur Illustrierung der Müllerschen Autographensammlung in anregender Weise bei. — Der Katalog der Sammlung erscheint Ende September.





ANMERKUNGEN ZU UNSERN BEILAGEN



Das Exlibris. Wir hoffen mit der Überreichung des Exlibris, einer für eine Zeitschrift wie auch sonst gewiss seltenen Beigabe, unsern Lesern eine besondere Freude zu machen. Dieses Schmuckstück des Berliner Zeichners Fritz Arbeit wird jedem ersten Heft eines neuen Semesters in jedesmal anderem Farbton beiliegen, dazu bestimmt, ausgeschnitten und in die Halbjahrs-Einbände eingeklebt zu werden. Der freigebliebene Raum über der Tastatur ist für die Einzeichnung des Namens vorgesehen. Möge sich DIE MUSIK bei jedem Musiker und jedem Gebildeten Bibliotheks-Recht erwerben!

Beethoven. Für den Schmuck der Frimmelschen Beethoven-Studien sind wir in der Lage, mit zwei eigenartigen und seltenen Bildern des Titanen zu überraschen. Das Original der ersten unserer Blätter ist eine Skizze von Moriz von Schwind, das des zweiten eine Radierung von A. Müller-Paris. Während über letztere dem Besprechungsteil dieser Nummer das Nähere zu entnehmen ist, möchten wir der Schwindschen Zeichnung noch einige erläuternde Zeilen anfügen. Auf einer von der hiesigen Lepkeschen Kunsthandlung veranstalteten Auktion erstand das Original der Direktor der Wiener Städt. Kunstsammlungen Herr Dr. Glossy. Seiner und des Herrn Dr. Crüwell Liebenswürdigkeit verdanken wir die tadellose Reproduktion. Uns scheint, trotz der Bezeichnung am Kopfe des Blattes, zweifelhaft, ob der Kopf Beethoven wirklich darstelle. Was am meisten gegen Beethoven spricht, ist die Nase, die unseres Erachtens ganz unbeethovensch ist. Herr Dr. von Frimmel vermutet, dass die Zeichnung, wie andere Beethovenköpfe von Schwind, nicht nach der Natur, sondern aus dem Gedächtnis entworfen ist. Vor etwa 6 Jahren übrigens ist von ihm in der „Gazette des beaux arts“ ein ähnlicher Beethovenkopf Schwinds veröffentlicht worden. Herr Dr. E. Prieger hält dieses von Frimmel damals publizierte Beethoven-Bild für ein Porträt Schopenhauers und bemerkt zu unserer heutigen Skizze: „Was meine persönliche Ansicht angeht, so kann das Bild sicher nicht als ein gutes betrachtet werden. Die obere Stirn-Partie könnte noch passieren, die Nase widerspricht aber sonstigen authentischen Bildern.“ — Herr Dr. Kalischer endlich sagt: „Mit diesem Schwindschen Beethovenkopf wird es dem Beschauer eigentümlich ergehen. Der erste Eindruck bei mir war: ja, das ist ein echter Beethovenkopf, etwa eine im Profil dargebotene Nachbildung des bekannten Stielerschen en face-Bildes von Beethoven — bei weiterem Beschauen wurde ich doch stutzig: die untere Gesichtshälfte wollte mit einem Male so fremdartig ansprechen, als hätte das Ganze gar nichts mit Beethoven zu schaffen. Verschloss ich jedoch die Skizze, liess sie bis zum anderen Tage unbeachtet schlummern, um sie mir dann wieder frisch vorzulegen: dann wirkte das Ganze doch wieder Beethovenisch auf mich ein. Und das wiederholte sich immer aufs neue. Mein Resultat ist: dass dieser Beethovenkopf von Moriz von Schwind unter der Einwirkung des Stielerschen Beethovenbildes entstanden, aber dennoch ein selbständiges Erzeugnis von Schwind ist. Die Andeutungen des Haarbodens, Stirn und Auge zeugen von Beethoven aus seiner höchsten Geistesreife, die Wange, soweit sie sichtbar ist, verrät nichts von jener markigen Fülle, wie wir sie namentlich an Schimons Beethovenbilde bewundern, sondern die unter der Einwirkung tiefer seelischer Leiden herausgebildete Schlaffheit, wie sie das Stielersche Bild versinnbildlicht. Befremdend wirkt nur die Nase, die ein wenig zu spitz ausläuft, was jedoch mit der Profil-Dartellung zusammenhängen mag; auch senkt sich die Nasenlinie zu stark. Man vergegenwärtige sich nur die Nase der auch en profil aufgesetzten Beethoven-Zeichnung von J. P. Lyser. Bedenklicher ist das



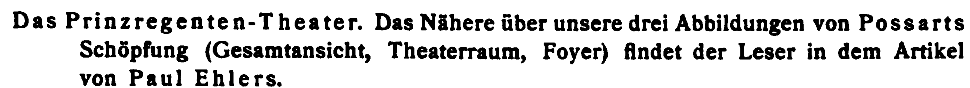
hervortretende Kinn, das überhaupt bei Beethoven, zumal aber in späterer Zeit den Charakter des Zurückliegenden hat; merkwürdigerweise nicht auf der Lyserschen Zeichnung, an dessen Kinnbildung denn auch Schwinds Beethoven erinnert. Wenn nun auch das Schliessen der Lippen nicht so ideal beredsam erscheint, wie auf den Bildnissen Klöbers, Schimons und Stielers: so atmet doch das Ganze der Schwindschen Zeichnung durchaus das objektiv-erhabene Wesen des Beethovenischen Genius."

Bayreuth. Zwei Wiener Wagner-Karikaturen aus dem Jahre 1876. Die originellen Travestieen, die die ersten Festspiele in unerschöpflicher Menge aus dem Boden schiessen liessen, können uns heute, im Bayreuther Jubiläums-Jahr, wieder köstlich amüsieren, da wir das damalige Für und Wider von der erhabenen Warte der Vogelperspektive aus heute überschauen können. Auf der Karikatur „Vom Kriegsschauplatze in Bayreuth" sehen wir um den Meister als Mittelpunkt ausser den gekrönten Häuptern Wilhelms des Ersten und Ludwigs des Zweiten in lustiger Gruppe geschart: Liszt, Cosima Wagner, Hans Richter, Jahn, Scaria, Lilli Lehmann, Jauner, Herbeck, Josef Lewinski, Rothschild, Anton Rubinstein, Bösendorfer, Frau Materna, auch Fafner, der Wurm und Grane, das Ross, fehlen nicht, alle im Feuer von fast undurchdringlichen Notensalven, die aus Batterieen mörderischer Blasinstrumente entsendet werden. Auf dem anderen Blatt: Die Wagner-Woche empfängt der Meister vom Kaiser Wilhelm den schönsten Orden und vom König Ludwig Scepter und Krone. Stocktaube, die in Bayreuth Heilung fanden, überreichen ein Diplom; eine Gruppe Heimgekehrter erlabt sich an wirklich guter Musik, andere müssen eine Volksküche aufsuchen, da sie in Bayreuth all ihr Geld losgeworden sind. Das zeichnerisch sehr feine Blatt stammt von F. Graetz.

Bruckner. Die Photographie (mit Unterschrift) aus dem Atelier des k. und k. Hofphotographen Löwy in Wien ist die letzte Aufnahme von Bruckner zu Lebzeiten des Meisters. Sie stammt aus dem Jahre 1894. Man sieht, dass des Meisters Wassersuchtleiden arg bemerkbare Spuren seinen Zügen eingegraben hat. Das zweite Bildnis: Bruckner auf dem Totenbette ist eine Rarität. Wir verdanken dieses ungemein seltene Blatt der Güte des Herrn Dr. E. Decsey-Graz. Die Aufnahme ist von einem Intimen des Meisters wenige Augenblicke nach seinem Verscheiden gemacht worden, und Exemplare davon befinden sich nur in Händen Weniger. Mehr als drei Schüler dürften sie gewiss nicht haben. Das Zimmer, in dem Bruckner starb, liegt im Belvedere, einem kaiserlichen Schloss in Wien. Dieser Aufenthalt war bekanntlich dem Künstler vom österreichischen Kaiser in den letzten Jahren eingeräumt worden. Auf dem Bilde ist links unten das Harmonium zu sehen, dessen sich Bruckner immer bediente. Die imperatorischen Züge des gewaltigen Symphonikers sind im Tode ganz verfallen, man kann den Cäsarenkopf nur noch ahnen.

Liszt. Wir glaubten dieser Publikation, in deren Verlauf immer wieder, wie aus einem unerschöpflichen Born der Güte, neue und liebenswerte Züge des herrlichen Menschtumes Liszts zu Tage gefördert werden, kein würdigeres Relief geben zu können, als durch die Beigabe der genialen Liszt-Büste Max Klingers. Sie ist die Zierde der diesjährigen Dresdener Kunstausstellung! Das Denkmal Liszts von dem Bildhauer Hermann Hahn in München wird 1902 im Weimarer Park unweit der Hofgärtnerei, wo Liszt ehemals wohnte, aufgestellt werden. Der Schöpfer dieses interessanten Standbildes, ein noch junger Künstler, ist bereits mehrfach hier und auswärts ausgezeichnet worden.

Brücklers Porträt. Wir verweisen auf den Aufsatz Gustav Kühls über den jungen, viel zu früh heimgegangenen Lyriker.



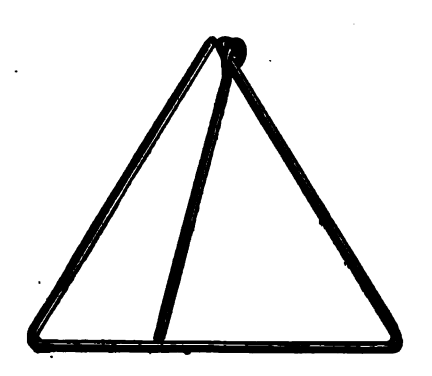
Das Prinzregenten-Theater. Das Nähere über unsere drei Abbildungen von Possarts Schöpfung (Gesamtansicht, Theaterraum, Foyer) findet der Leser in dem Artikel von Paul Ehlers.

Das Schumann-Denkmal wurde in diesem Jahre in Zwickau enthüllt. Vide den Konzertbericht.

Barlösius' Prügelscene aus den Meistersingern von Nürnberg und

Engels' Zeichnung zu dem Bédierschen Roman von Tristan und Isolde verdanken wir dem Entgegenkommen der Verlagsanstalten von Fischer & Franke-Berlin und Hermann Seemann Nachfg.-Leipzig. Unseren Lesern diese wertvollen Kunstblätter darbieten zu können, erfüllt uns mit grosser Freude. Eine zweite Folge von Abbildungen aus diesen Werken, zu der sich noch Reproduktionen aus Stassens Parsifal (Verlag Fischer & Franke-Berlin) gesellen werden, bringen wir im nächsten Heft. Zur weiteren Orientierung über diese Bilder-Werke bitten wir den Besprechungsteil dieses Heftes einzusehen.

Einhundert Jahre Musikgeschichte. Die bislang ungekannte Form der Darstellung einer Musikgeschichte in Annalenform, die wir als Sonderbeilage allen Heften des ersten Jahrgangs unserer Zeitschrift beifügen, wird, wie wir hoffen, unseren Lesern nicht nur als wertvolles Nachschlagematerial von Nutzen sein, sondern auch mit ihrer klaren und übersichtlichen Anordnung zu vielfachen Vergleichen anregen, die häufig überraschende Resultate aufweisen. Die Darstellung erhebt keineswegs den Anspruch auf absolute Vollständigkeit, obwohl hier mit Fleiss und Geschick das Wichtigste zusammengetragen worden ist, was für die Entwicklung der Musik des 19. Jahrhunderts von Wert und Bedeutung geblieben ist.



Verantwortlicher Leiter: Kapellmeister Bernhard Schuster.
Für die Inserate: W. Philipp. Beide in Berlin.
Druck von Herrosé & Ziemsen, Wittenberg, Bezirk Halle.



I. 1

DAS ZUKÜNFTIGE WEI-
MARER LISZT-DENKMAL
VON HERMANN HAHN



Hugo Brückler

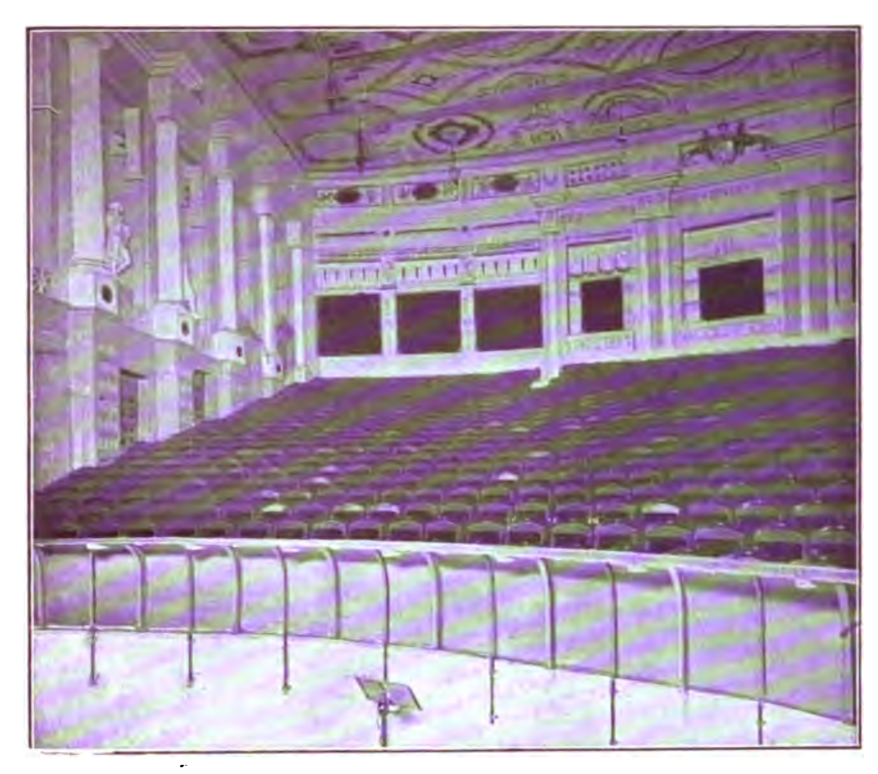
* 18. FEBRUAR 1845
† 4. OKTOBER 1871





I. 1

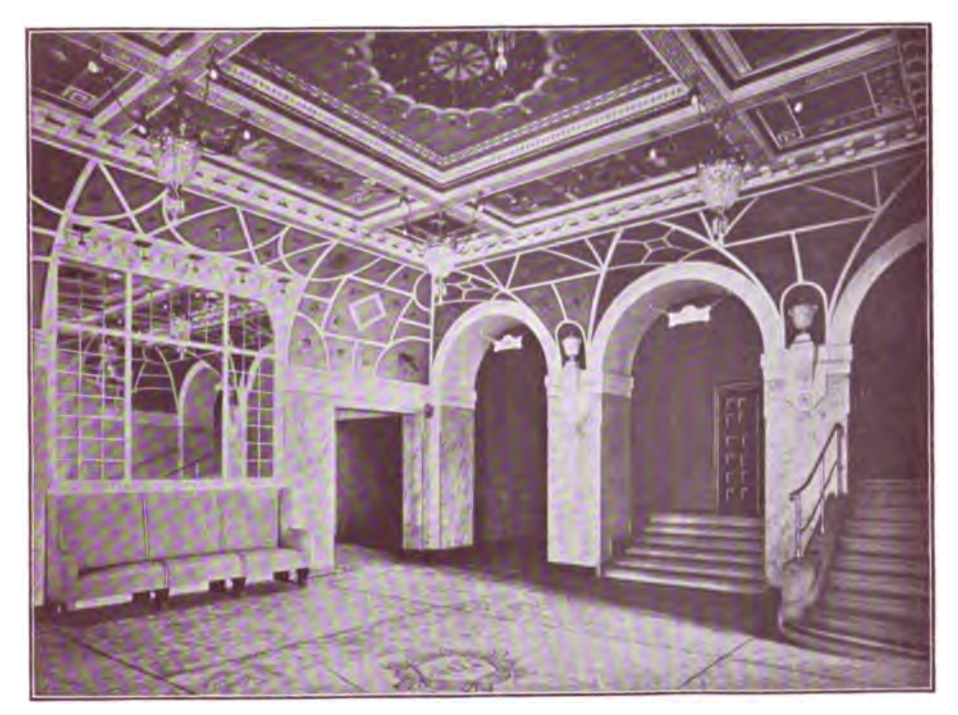
DAS PRINZREGENTEN-
THEATER IN MÜNCHEN





I. 1

DER THEATERRAUM DES PRINZREGENTENTHEATERS





I. 1

OESTLICHES FOYER DES ○ PRINZREGENTENTHEATERS





I. 1

DAS SCHUMANN-DENKMAL IN ZWICKAU VON JOHANN HARTMANN



I. 1

GEORG BARLOESIUS:
DIE PRÜGELSCENE AUS
DEN MEISTERSINGERN



I. 1

ZEICHNUNG VON ROBERT ENGELS
ZU DEM BÉDIERSCHEN ROMAN
VON TRISTAN UND ISOLDE ○ ○

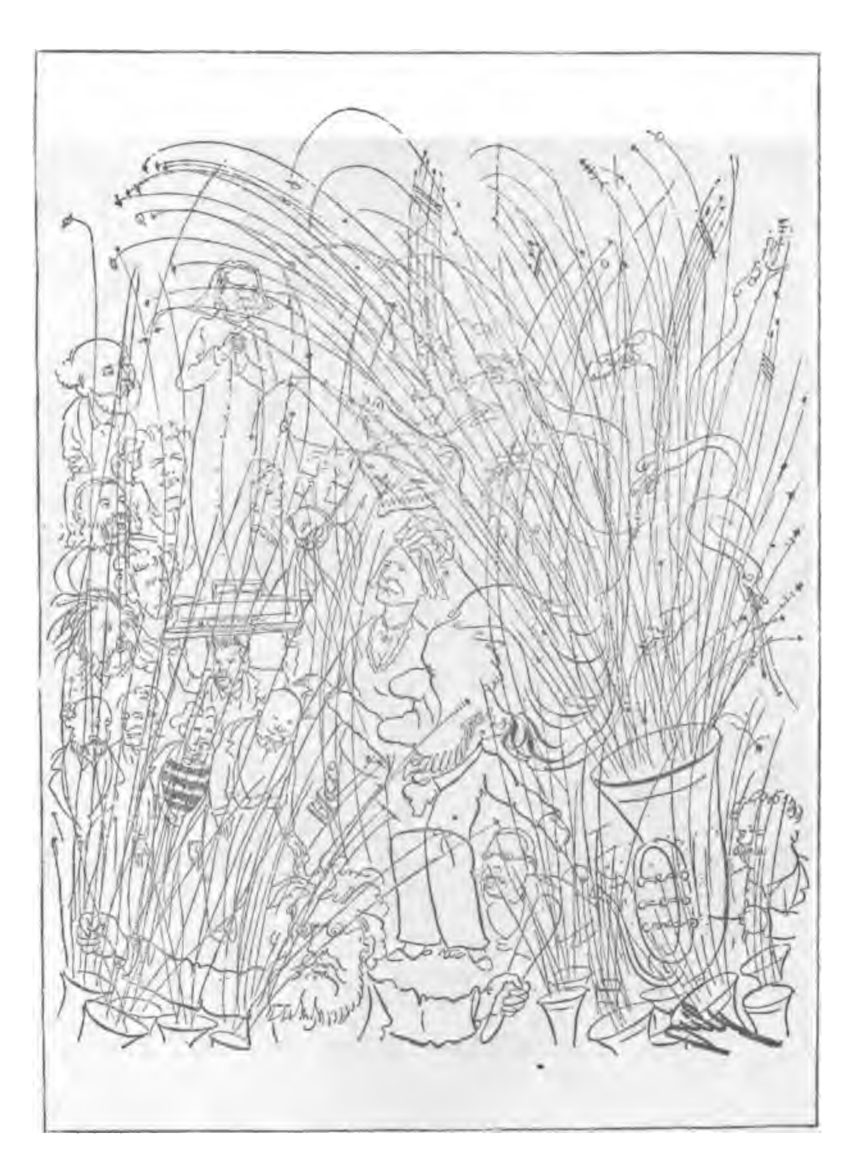


I. 1

BEETHOVEN. NACH
EINER RADIERUNG
VON A. MÜLLER-PARIS



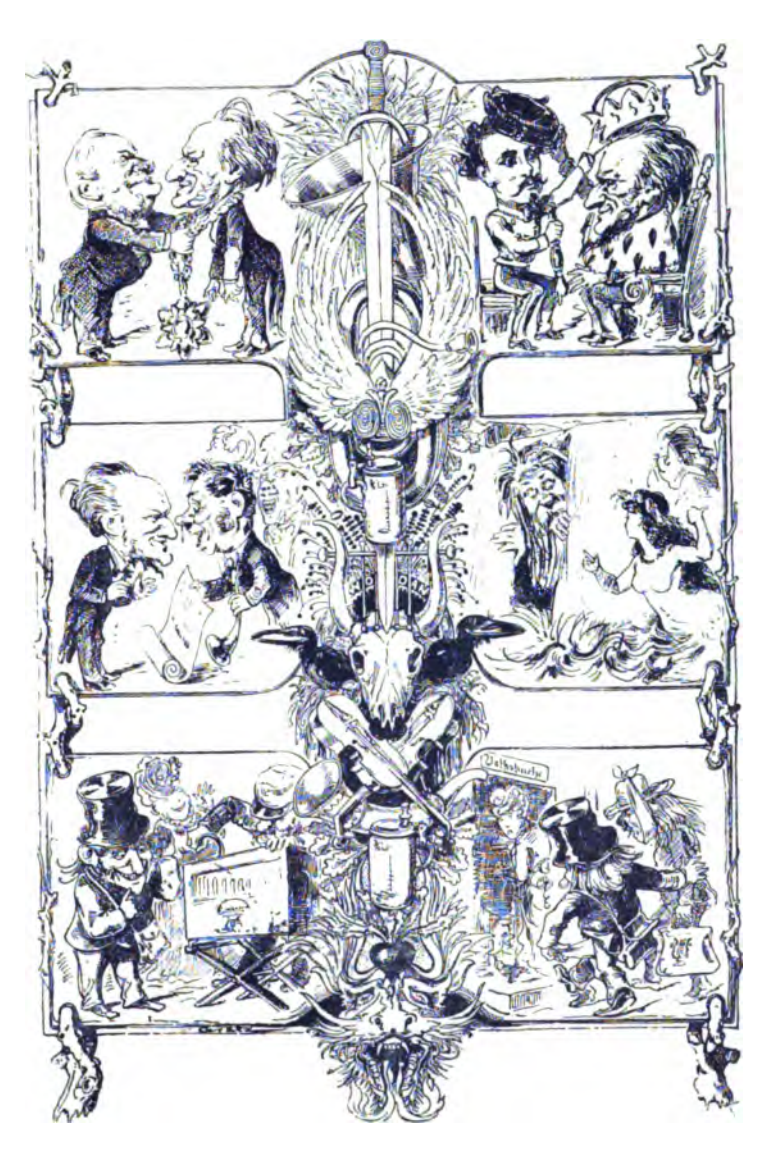
MORIZ VON SCHWIND
EINE SKIZZE. ORIGINAL
IN DEN STÄDTISCHEN
SAMMLUNGEN WIENS





I. 1

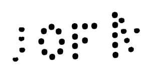
VOM KRIEGSSCHAUPLATZ
IN BAYREUTH. WIENER KA-
RIKATUR A. D. JAHRE 1876





I. 1

DIE WAGNER-WOCHE
WIENER KARIKATUR
AUS DEM JAHRE 1876





I. 1

NACH EINER HELIOGRA-
VUERE DES VERLAGES
J. LÖWY IN WIEN ○ ○



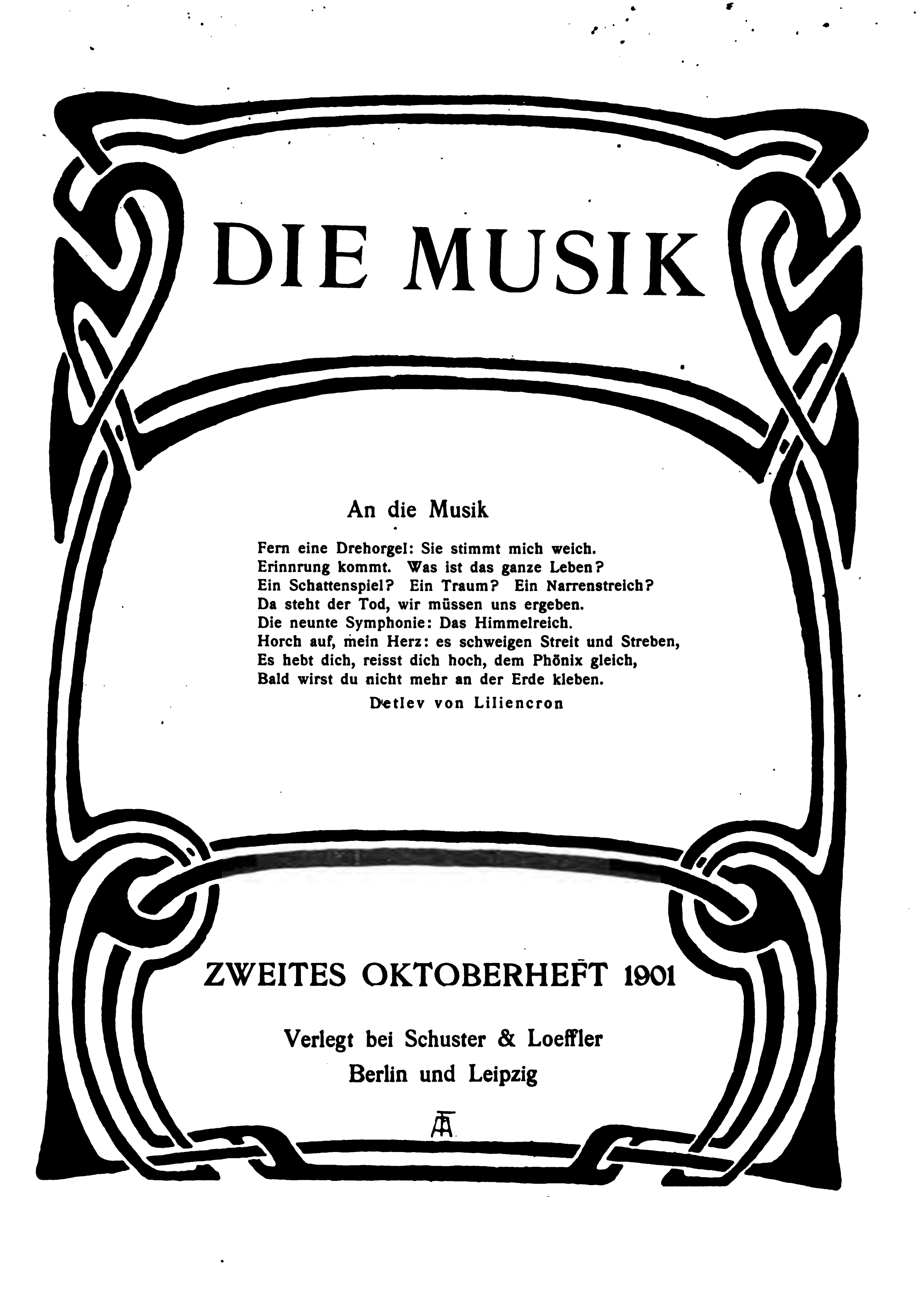


I. 1

BRUCKNER AUF DEM STER-
BEBETT. AUFGENOMMEN
AM 11. OKTOBER 1896 ○ ○

MAX KLINGERS LISZT-BUESTE





DIE MUSIK

An die Musik

Fern eine Drehorgel: Sie stimmt mich weich.
Erinnrung kommt. Was ist das ganze Leben?
Ein Schattenspiel? Ein Traum? Ein Narrenstreich?
Da steht der Tod, wir müssen uns ergeben.
Die neunte Symphonie: Das Himmelreich.
Horch auf, mein Herz: es schweigen Streit und Streben,
Es hebt dich, reisst dich hoch, dem Phönix gleich,
Bald wirst du nicht mehr an der Erde kleben.

Detlev von Liliencron

ZWEITES OKTOBERHEFT 1901

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig





JOHANN SEBASTIAN BACH
und die
DEUTSCHE MUSIK DER GEGENWART

von Dr. Wilibald Nagel-Darmstadt

Fortsetzung

Je weiter er vorschritt, je mehr war Beethoven, der erste Meister nach Bach, der sich ganz auf sich selbst stellte, in die Bahnen des grossen Thomaners eingelenkt: die gewaltige Energie Bachischer Rhythmik, die ungeheuere Wucht seiner Harmonik, welche kein Zugeständnis an die Ausführenden kannte, die Hoheit des formalen Aufbaues seiner polyphonen Werke, in Beethovens letzten Schöpfungen erfuhr dies alles seine Wiedergeburt, aber vereint mit einem Empfinden, das seinen Nährboden wenigstens zum Teil in dem nach Umgestaltung der Dinge ringenden Geistesleben der Zeit hatte, zum grösseren Teile aber geboren ward aus der Last des eigenen Lebens und der reckenhaften Kraft, das Daseinsleid zu überwinden. Von einer direkten Beeinflussung Beethovens durch Bach wird niemand reden dürfen, wenn der Meister auch schon als Schüler Neefes das alte Testament der Musiker, wie Bülow einmal das „Wohltemperierte Klavier“ genannt hat, studiert hatte und in seinen Mannesjahren weiteres historisches und künstlerisches Interesse an ihm und anderen alten Meistern bekundete. Die Annahme einer direkten Beeinflussung verbietet schon die Stellung, welche Beethoven der einseitigen Formpflege gegenüber einnahm — in ihr hätte sich jene äussern müssen — eine Stellung, die ihn mit Nachdruck gegen das blöde Fugen-Konstruieren auftreten und die Forderung erheben liess, der alten Form einen modernen, in seinem Sinne poetisch-musikalischen Inhalt zu geben.

Es ist behauptet worden, die Berührungen der Klassiker mit der älteren Kunst seien im wesentlichen nur rein zufällige gewesen. Dem ist, wie wir sahen, in Bezug auf Beethoven nicht so; hatte Mozart die direkte Nachahmung älterer Meister versucht, ohne, wie auch Haydn, aus inneren Gründen zu Bachs Stilprinzip gelangen zu können, so war Beethoven durch einen geheimnisvoll-dunkeln Drang, kraft eines Entwickelungsgesetzes seines Genius, das uns für immer unenthüllt bleiben wird, zu einer Annäherung an Bachs Ausdrucksweise gekommen.

Das ist bei den spätern Tonsetzern nicht, wenigstens nicht im gleichen Masse der Fall gewesen: sie alle hatten sich ja mit der vollendeten Thatsache der Wiederbelebung Bachs abzufinden und zu ihr Stellung zu nehmen, wie zu der Erweckung älterer Kunst überhaupt.

Deren Einwirkung auf die Produktion des 19. Jahrhunderts zeigt sich in zwiefacher Gestalt; entweder handelt es sich um direktes Nachahmenwollen, um bewusstes Archäisieren oder um Verwertung von Einzelheiten der älteren Stile zum Zwecke der Bereicherung des Ausdrucksvermögens der Musik. Endzweck also und Mittel zum Zweck. Bachs Kunst direkt nachzuahmen ist, wenn man von den nur als Schulexerzitien aufzufassenden Arbeiten und Klengels sonderbarem Versuche*) der Übertrumpfung des Wohltemperierten Klavieres, der allerdings auch seine Bewunderer gefunden hat, absieht, nicht oft gemacht worden. Mehr sind die niederländisch-italienische Polyphonie und ihre Ausläufer Nachahmungen verfallen; einzelnes der katholischen Kirchenmusik und die wie ein fossiles Kuriosum sich ausnehmende Kompositionstechnik und Ästhetik der Gruppe Grell-Bellermann gehören hierher.

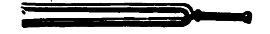
Konnte Sebastian Bach für die protestantische Kirche, d. h. für diese als Ganzes genommen, keine hervorragende Bedeutung gewinnen, so trug die Entwickelung der kirchlichen Verhältnisse daran ausschliesslich die Schuld. Nachdem in Folge der rationalistischen Strömung im kirchlichen Leben die Kirchenchöre beseitigt worden waren, gingen die den romantisch-katholisierenden Kreisen entwachsenen Musikfreunde darauf aus, auch für die protestantische Kirche den reinen a capella Gesang als das erstrebenswerte Ziel hinzustellen. Das hiess einen völligen Bruch mit der Vergangenheit herbeiführen, denn der protestantische Kirchengesang baut sich auf dem gesungenen und gespielten Chorale auf. Auf demselben Grunde ruht aber die kirchliche Kunst Sebastian Bachs. Indem der soeben flüchtig dargelegte Standpunkt, den Thibaut, der geistvolle Heidelberger Gelehrte, und von Winterfeld, der Geschichtsschreiber des evangelischen Kirchengesanges, teilten, bei der Begründung des Berliner Domchores ausschlaggebend wurde und Nacheiferung erweckte, wurde Bachs hohe Kunst zurückgedrängt. Noch heute bemühen sich weite Kreise vergeblich, Bachs Kantaten in die Kirche einzuführen. Der Laie begreift die Gründe für ihre Zurückweisung nicht; für ihn handelt es sich nicht in erster Linie darum, Bachs geistliche Werke aus den Konzertsälen zu entfernen, obwohl das ja wünschenswert ist: Aufführungen des arg entstellten Weihnachtsoratoriums bei brennenden Tannenbäumen und elektrischer Beleuchtung — wir haben derartiges erlebt — sind in der That ein grober Unfug. Dem Laien kommt es einzig und allein darauf an, Bachs hehre geistliche Musik an dem Orte zu hören, dem sie entstammt, in der Kirche. Dort nur kann sie ihre volle Wirkung thun, dort auch nur ihre ganze Wertung finden.

---

*) Mit Bachs Werk mehr oder weniger gleichzeitige Arbeiten, die wie das seinige den Zweck hatten, den Zirkel der Tonarten praktisch zu demonstrieren, sind nicht selten.



Erziehung durch die Kunst ... Das Wort wird so oft gebraucht. Wieviele Urteile aus geistlichem Munde über Verrohung der Jugend, Interesselosigkeit kirchlichen Dingen gegenüber werden nicht allerorten laut ... Nun, man führe nur mehr echte Kunst in die protestantische Kirche ein, gestatte den Chorleitern, künstlerische Ziele zu verfolgen. Die ethische Macht der Musik zu leugnen, fällt heute niemandem mehr ein, und gerade von geistlicher Seite wird die Kraft der deutschen Choralweisen gepriesen. Liegt da ein vernünftiger Grund vor, das herrlichste, was je diesem Chorale entblühte, aus der Kirche auszuschliessen? Bessere, frömmere, sittlichere Gedanken als sie der alte Thomas-Kantor ausgesprochen, sind nie geäussert worden, erschütterndere Klänge für die Leidensgeschichte, lieblichere Weisen für die Darstellung der vielen idyllischen Züge der christlichen Legende niemals erdacht worden. Liegt aber nicht die Gefahr nahe, dass die Musik die gottesdienstliche Handlung an sich überwuchere? Sicherlich nicht, wenn beide Seiten mit Takt und Verständnis für die gegenseitigen Forderungen zusammen arbeiten. Und ein anderer Einwand, dass die Kirche nicht die Aufgabe habe, durch die Musik auf die Menschen zu wirken, erledigt sich durch das vorhin Gesagte schon von selbst: die Musik selbst wird niemals, vernünftig geleitet, einen derartigen Anspruch in der Kirche erheben, sie will unterstützen, ergänzen, begleiten, sie will nicht in der Kirche herrschen.



Es war schon die Rede davon, dass die katholische Kirchenmusik Nahrung aus der Kunst Bachs gezogen habe. Wurde die ältere Polyphonie vorbildlich für ihre a capella Musik, freilich ohne dass diese das Vorbild zu erreichen vermochte, so gewannen doch Bach und auch Händel Bedeutung für die begleitete katholische Kirchenkunst, und zwar in der Art ihrer thematischen Arbeit. Damit war das Prinzip der katholischen Kirchenmusik durchbrochen. Die älteren kirchlichen Meister des 19. Jahrhunderts konnten derartigen Einflüssen nicht erliegen, so Ett und Aiblinger, die nachkommenden aber: Lachner, Rheinberger und andere, mussten sich als moderne Musiker Bach anschliessen. Ihre Werke können selbstredend den Ansprüchen der katholischen Kirche nicht genügen, so weit deren Vertreter cäcilianischen Anschauungen huldigen, also einen Standpunkt einnehmen, welcher auch der des Tridentiner Konzils und Palestrinas war; er verlangt, dass die Komposition sich der Liturgie anschliesse, die Melodieen dem gregorianischen Chorale anpasse und den Bannkreis der Kirchentonarten nicht verlasse. — — —

Ich habe mit wenigen andeutenden Strichen der Einwirkung des wieder erwachten Sinnes für die deutsche Vergangenheit, wie sie sich bei

den ersten romantischen Tonsetzern äusserte, gedacht. So weit die Vertreter der Oper in Frage kommen, war es fast nur ein stoffliches Interesse, das sie zu ihr hinzog. Spohr hat zwar auch einmal den Versuch einer „historischen Sinfonie" gewagt, der aber missglückte. Weber, damals ganz unter dem Einflusse des merkwürdigen, allerdings genialen Abt Vogler stehend, stellte ihn, den vergötterten Lehrer, über Bach. Das war 1810. Elf Jahre später allerdings dachte der Meister anders; in einem Aufsatze, in dem er auch der Familie Bachs nachging, sagte er damals, seine Eigenthümlichkeit sei selbst in ihrer Strenge eigentlich romantisch [in dieser allgemeinen Fassung ist das Urteil schief] und von wahrhaft deutscher Grundwesenheit. Grossartigkeit, Erhabenheit und Pracht sind die Beiwörter, die er jetzt für Bachs Kunst fand. Anders gestaltet sich die Sachlage, wenn wir der weiteren Entwicklung der romantischen Musik in Deutschland nachgehen. Mendelssohns Name wurde schon genannt; er möge hier als Romantiker angeführt werden, was er freilich, dem ganzen Umfange seines Schaffens nach betrachtet, nicht unbedingt war. Mendelssohn wird mit Recht als Eklektiker bezeichnet; seine innerste Neigung gehörte, ohne dass er selbst sich darüber klar war, der Wiener Schule, die Erziehung und der feurige Enthusiasmus seiner lernfrohen Jugend führten ihn zu Bach, dessen Andenken er Zeit seines Lebens treu gedient hat. Mit einer erstaunlichen Anpassungsfähigkeit ausgestattet, hatte Mendelssohn keinerlei Schwierigkeit, in jedem Augenblicke die Tonkunst zu kommandieren, um ein Goethesches Wort zu benutzen, seinen Zwecken dienstbar zu machen. Ja, man darf weiter gehen und sagen: er hatte sich so in die Technik vergangener Epochen, so in deren musikalische Gefühlssprache eingelebt, dass er, der keine ausgeprägte künstlerische Individualität im höchsten Sinne war, sich notwendig in der Sprache anderer ausdrücken musste, wenn er überhaupt reden wollte*). Dass es einem Manne von seiner allseitigen Bildung und seinem feinen Gefühle gelang, den Vorbildern nahe zu kommen, ist nicht verwunderlich. Aber doch nur nahe zu kommen war ihm vergönnt. Er, der weiche, zuweilen schwärmerische Jüngling, auf der andern Seite der ernste Mann Bach. Man sehe, wie sich Mendelssohn in Bachschen Spuren bewegt: er geht nicht unbedingt in den Formen des älteren Meisters auf, versucht auch

---

*) Wer Mendelssohn heute angreift, muss sich auf alle möglichen Antworten gefasst machen, welche vielfach keinerlei künstlerischen Erwägungen entspringen, die vielmehr in der sonderbaren Annahme wurzeln, ein so feingebildeter und liebenswürdiger Mensch wie er müsse notwendig auch eine grosse künstlerische Individualität gewesen sein. Man kann dem gegenüber nur immer wieder betonen, wie Mendelssohn keinerlei innere Entwicklung durchgemacht habe und wie die Zeit, die böse, aber gerechte Zeit, allen sentimentalen Exposés zum Trotz dabei sei, auch die führenden Meister des 19. Jahrhunderts in ihrem Wirken sorgsam zu sichten.



ihre Erweiterung, er beherrscht seine Technik, aber in der Nachbildung erlahmt ihm die Hand. Dort verrät eine weichliche Harmonieenfolge, dort eine melodische Floskel, hier ein romantischer Erguss, dort die Rücksichtnahme auf die Sänger den Nachahmer. Man darf Bachische Züge nicht überall in Mendelssohns geistlichen Kompositionen finden wollen; schon Kretzschmar hat auf die italienische Polyphonie als das Vorbild seiner a capella Musik hingewiesen. Sein Sinn für leichten Melodieenfluss und durchsichtige Harmonik war viel zu sehr entwickelt, als dass er Bach und dessen knorrigen Stil ohne weiteres hätte anwenden und die seinem eigenen Empfinden entströmenden Gedanken unterdrücken können. Hohenemser, der eine sehr beachtenswerte Schrift über die Einflüsse der Wiederbelebung der älteren Musik auf die deutschen Komponisten des 19. Jahrhunderts veröffentlicht hat,*) polemisiert gegen die, welche Mendelssohn einen Nachahmer ohne schöpferische Kraft und Innerlichkeit nennen. Das letztere von Mendelssohn zu behaupten ist allerdings thöricht. Aber der genannte Schriftsteller sagt: „Das Kunstwerk steht, auf seine Wirkung hin betrachtet, auf die es hier allein ankommt, völlig selbständig da, also auch ohne allen Zusammenhang mit anderen Kunstwerken oder anderen Kunstepochen; daher behält es seinen Wert, wenn es einen solchen überhaupt hat, unverändert bei, ob es nun von einem Bach herrührt oder ob es ein anderer, der 100 Jahre später lebte, im Geist und Stil Bachs geschrieben hat". Das ist nicht richtig: irgend ein echtes Kunstwerk, das ganz ohne Zusammenhang mit den die gesamte Kultur einer Zeit tragenden Ideeen geschaffen wäre, giebt es nicht; die wunderbar vielseitigen Künstler der italienischen Renaissance, die Musiker Palestrina, Bach, Händel, Haydn, Mozart und Beethoven, Schumann, Richard Wagner sind zu irgend welcher anderen Zeit als der ihrer Gegenwart gar nicht denkbar, gleichviel ob der oder jener mit der Fackel seines Geistes seiner Zeit vorausleuchtete; die Grundbedingungen seiner schöpferischen Thätigkeit gaben ihm sein Talent, die Zeit und deren Geist. Dass die Wirkung eines älteren Kunstwerkes heute genau dieselbe sein kann, die es zur Zeit seiner Entstehung ausübte, unterliegt keinem Zweifel, ist aber doch an die Erfüllung gewisser äusserer Postulate gebunden. Behauptet aber jemand, dass heute ein Tonsetzer einem Werke genau denselben Inhalt geben könne, den ein anderer einem in der gleichen äusseren Form gehaltenen Werke vor 100 Jahren gab, so leugnet er, dass die Musik wie jede andere Kunst Emanation des Volksgeistes ist und weist ihr einen Platz unter den Handwerken an. Auch die Zeit schreitet, um noch dies anzuführen, unendlich rasch über Mendelssohn hinweg; je mehr Bach ins Volk eindringt, um

*) Leipzig, Breitkopf & Härtel 1900. Einzelheiten der Darstellung liegen vorliegender Arbeit zu Grunde.

so mehr muss er zurückweichen. Den Enthusiasmus, mit dem man Mendelssohn zu seiner Zeit und mit Recht begrüsste, teilt heute niemand mehr. Als Mendelssohn auftrat, war die geistliche Musik, wie sie sich von K. Phil. Emanuel Bach an entwickelt hatte, ganz und gar verflacht, Mendelssohn war der erste, welcher darauf hinwies, dass mit der Form allein in der Motette nichts gegeben sei. Wir haben gesehen, wie die Gebildeten der Zeit des schalen Formalismus überdrüssig zu werden begannen. Daher der Jubel, der auch Mendelssohns eigene Arbeiten begrüsste. Aber heute — heute haben wir ja alle die Grossen selbst und freuen uns ihres Besitzes. Und so gewaltig ist die Fülle, dass wir gezwungen sind genau zu unterscheiden zwischen dem Echten und Unechten.

Schluss folgt





Fortsetzung

Wien, 6. August 46.

Lieber Raff!

Trotz meiner bekannten Schreibantipathie ist es mir jedoch ein wahres Vergnügen, mich Ihnen schriftlich zu nähern. — So unnütz es Ihnen auch scheinen kann, von mir neue Versicherungen meiner beständigen Freundschaft und wirklichen Achtung, auf welche Sie überall und immer zählen können, auf Papier darzulegen. *) Ihr Brief oder vielmehr Ihr Brief-Band, hat mir grosses Vergnügen bereitet und ich danke Ihnen aufrichtig dafür. Da die Unterhandlung mit Mechetti wegen Ihrer Manuskripte mich gar keine Mühe gekostet hat, habe ich folglich kein Verdienst dabei und kann Ihnen nur für Ihre Danksagungen danken, übrigens mit dem Zusatze, dass ich ganz bereit bin, gleiche Unterhandlungen mit Haslinger**) zu beginnen, welche — ich kann Ihnen dafür bürgen — sicherlich den gleichen Erfolg haben werden. —

Nun zwei Worte über Ihre Manuskripte:

Ganz augenfällig stecken Talent, Ideen, Formgewandtheit und eine umfassende Kenntniss dessen, was seit 16 Jahren für Klavier geschrieben wird, in den 5 bis 6 durch Mechetti veröffentlichten Stücken. Nichts wäre mir erwünschter als mich zum Interpreten u. A. Ihrer Loreley zu machen — in gegebenem Fall und Gelegenheit. (Für den Augenblick bin ich entschlossen, nicht in Wien zu spielen, aber dieser Augenblick wird, denke ich, keine Ewigkeit) und dann wird Ihr einsylbiger Name auf irgend einem Anschlagzettel vorzügliche Wirkung thun. Dennoch zweifle ich, ob diese Stücke, ebenso wie die andern, von denen Sie mir reden, die Glücksaussicht eines guten Verkaufs vor sich haben. Warum? werden Sie sagen — eine sehr einfache Frage, auf welche die Antwort in vielen Fällen komplizirter ist. Sie können als allgemeine Regel annehmen, dass in Bezug auf Klavierstücke — und besonders diejenigen von einer gewissen Schwierigkeit — nur solche Stücke gekauft werden, welche man von den Verfassern selbst in Konzerten hat spielen hören — und die Verleger können folgerichtig „nur diejenigen Manuskripte kaufen, die sie wieder verkaufen“.

---

*) Der Urtext lautet von hier ab französisch.

**) Karl Haslinger, Musikhändler u. -Verleger, auch als Komponist thätig, gest. 1868.



Ich weiss nicht, ob Mechetti Ihnen einen Wunsch mitgetheilt hat, den ich ihm ausgesprochen: nämlich dass Sie es übernähmen, den 4ten Akt der Hugenotten in 40—45 Seiten zu bearbeiten (in dem Genre der Paraphrase über den 4ten Akt des „Don Sebastian" von Kullak); das wäre nach meiner Ansicht „eine dankbare Aufgabe," deren ich nicht mehr die Geduld habe, mich zu entledigen. Wenn sie Ihnen glückt, wie ich voraussetze, würde es mir leicht sein, Ihren Namen populär zu machen, indem ich dies Stück in meinen Konzerten spielte; und Sie würden auf solche Weise zwei Fliegen mit einer Klappe schlagen, durch Annäherung an Meyerbeer, welcher, wie Sie wissen, der Beste und Intelligenteste in unsrer heutigen musikalischen Welt ist — und an Schlesinger,*) der Ihnen ein nützlicher Verleger sein kann.

Einstweilen, bis Sie mit dieser Arbeit fertig sind, schicken Sie mir Ihr „Gnade, Gnade" aus Robert dem Teufel, aber zögern Sie nicht zu sehr, denn in drei Wochen verlasse ich Wien, um mich über Ungarn und Transsylvanien nach Konstantinopel zu begeben. Um die Mitte kommenden Märzmonats werde ich in Wien zurück sein, und dann werde ich Ihnen ausführlicher einen Plan mittheilen, der mir gekommen ist, seit ich Sie kennen und nach Ihrem Werthe schätzen gelernt habe — (was, wie Sie wissen, nicht lange gebraucht hat), nämlich den: Sie die Reise nach Wien machen zu lassen, wo Sie nützliche Verbindungen für Ihre Zukunft anknüpfen können, und Sie, vorausgesetzt dass Ihnen das passt, auf ernstere und entscheidendere Weise an meine Laufbahn zu fesseln, welche sich nothwendigerweise auf einer breiteren Basis wird entwickeln müssen. Dies sei unter uns gesagt, aber „wer Ohren hat zu hören, der höre —" und die Ihrigen sind genau von der erforderlichen Länge.

Geben Sie mir von Zeit zu Zeit ausführliche Nachrichten über sich und suchen Sie vor Ablauf des Monats den 4ten Akt der Hugenotten, den Sie mir dann sogleich unter Mechetti's Adresse senden sollen, zu gutem Ende zu führen. Sorgen Sie nur, dass er „brauchbar" ist. —

Fürst Lichnowsky schreibt mir, dass er Lefebvre's Piano für 600 Thaler behalten will; es ist ein vortreffliches Instrument, welches bei meinen Konzerten in Troppau und Ratibor den besten Effekt gemacht hat und welches ich folglich mit gutem Gewissen dem Fürsten empfehlen konnte. Dasjenige der Herzogin von Sagan ist auch ein sehr schönes Instrument, aber von härterem und weniger gleichmässigem Anschlag.

Rufen Sie mich freundschaftlichst Lefebvre in's Gedächtniss, für den ich lieber etwas thun möchte, als es ihm sagen, der aber ein dreifacher

*) M. Schlesingers Musikverlag, später L. Brandus, in Paris.



Dummkopf wäre, wenn er sich je beifallen liesse, an meiner Freundschaft für ihn zu zweifeln.

Ganz und gar der Ihrige

F. Liszt.

Lieber Raff! *)

Das Gerücht befestigt sich hier, dass das Haus Eck u. Compagnie soeben Bankrott gemacht hat; anworten Sie mir postwendend über diesen Punkt, aber in aller Aufrichtigkeit — — — — und ohne mit Lefebvre davon zu sprechen. —

Ganz der Ihrige

F. Liszt.

15. August 46.

Wie kann es Ihnen einfallen, mein lieber Raff! dass ich auf Klatschereien und Schindlerische**) insbesondere, ein Gewicht legen werde? Sie kennen ja mein feststehendes philosophisches Prinzip, welches sich kurz und gut bei allen ähnlichen Gelegenheiten formuliert par: je m'en fiche, und andererseits wissen Sie ja auch, dass ich ein gutes Stück auf Sie halte, und dass, wenn Sie mir nicht besondere Veranlassung dazu geben, ich mich nicht mit Ihnen brouilliren werde.

Für die Nachrichten, die Sie mir über das Haus Lefebvre gegeben danke ich Ihnen; — es freut mich, dass Sie in Ihrer Stellung dort verbleiben. Die Köllner Luft scheint auf Sie herrlich einzuwirken, Sie lassen ja Meisterwerk auf Meisterwerk mit einer Schnelligkeit ans Licht treten, die mich confondirt.

Neugierig bin ich auf die Paraphrase von den Hugenotten; senden Sie sie doch bald, und schreiben Sie mir auch gelegentlich, welche Werke Sie Haslinger antragen könnten, und welches Honorar Sie dafür wünschen; — ich übernehme es recht gerne, die Sache zu vermitteln. Gut wird es aber sein, wenn Sie späterhin selbst einmahl über Leipzig nach Wien kommen, und mit Ihrer persönlichen Liebenswürdigkeit die Herren Verleger bestimmen, Sie poco a poco crescendo besser zu bezahlen. Es versteht sich von selbst, dass ich Ihr Hieherkommen gern in einer Zeit wünschte, wo ich in Wien zugegen bin, was sich für jetzt noch auf etwa 14 Tage, und nach meiner Reise beiläufig auf den Monat März 1847 vorhersagen lässt. Einstweilen bitte ich Sie nur, Ihre Werke so spielbar als

*) Im Original französisch.

**) Welcher Art diese Klatschereien gewesen sein könnten, und ob mit ihrem Urheber Beethovens Biograph A. Schindler, der 1864 zu Bockenheim bei Frankfurt starb, gemeint sei — ist nicht klar.



möglich einzurichten, und den schlechten, abscheulichen, monstruösen, Lisztischen Klavierstyl sorgfältig zu vermeiden.

Leben Sie recht wohl und gescheidt.

T. à v.
F. Liszt.

28. October 46. Peterwardein.

Dieser Brief ist sehr verspätet, lieber Raff. — Die Distanzen sind so gross und die Posten so langsam in den Ländern wo ich mich jetzt einige Zeit verweilen werde, dass man wenig Lust zum Schreiben bekömmt — und dann, muss ich es Ihnen aufrichtig gestehen, befürchtete ich, dass Ihnen mein heutiger Brief insbesondere keinen angenehmen Eindruck machen könnte. — — Deswegen habe ich immer aufgeschoben und von einem ritardando in's andre mein Stillschweigen verlängert.

Ich kenne Sie von so vielen trefflichen Seiten, und weiss Ihre Tüchtigkeit und Talente so hoch zu schätzen, dass es mir schwer fällt, Sie irgend auf eine empfindliche Weise zu berühren. Und doch ist es für mich, nach manchem Überlegen, eine Gewissenssache geworden, Ihnen frey und derb von der Leber weg zu sagen, dass es mir vorkommt als wenn Sie sich auf einen Holzweg begeben. Sie wissen, lieber Raff, dass ich mit ganzer Bereitwilligkeit immer zu Ihren Diensten gerne stehen werde, in Bezug auf Verlegerarrangemens. Die kleinen Resultate, welche sich durch meine Vermittlung bey Haslinger und Mechetti herausgestellt, waren mir auch sehr willkommen; aber eben deswegen, weil ich mich als Ihr aufrichtig thätiger Freund in jeder Gelegenheit mit Vergnügen erkläre, bin ich verpflichtet, Ihnen offen zu sagen, dass Ihre Idee, (welche Sie mir in mehreren Briefen äussern und auch thatsächlich durch Auf- und Anhäufen Ihrer opus an den Tag legen) „die Publizität mit der Quantität Ihrer Produktionen zu bombardiren“ — eine unzweckmässige und untaugliche ist. Weder in Bezug auf Ihre pecuniären Verhältnisse noch in Betreff Ihrer musikalischen Bedeutung kann ich Ihr Vielschreiben und Ihr viel zu Viel publiziren durchaus billigen. Die Verleger-Emulation, welche Sie dadurch zu erzwecken gedenken, wird sich bald in einen gänzlichen Verleger-Indifferentismus gestalten. Jedenfalls schwächen Sie Ihr Talent und Ihren Namen — ja sogar legen Sie den Stempel der comerciellen und künstlerischen Unbrauchbarkeit von vorne herein auf Ihre Werke, sie mögen dann gut oder schlecht seyn. —

In dem gesetzten Fall, dass Sie der jetzt verruchten und von aller Ignoranz, tückischem Neid und hohlem Pedantismus angefochtenen Categorie der sogenannten Virtuosen angehörten, dann meinetwegen, dann mögen Sie schreiben und stechen, so viel Ihnen einfällt oder nicht einfällt, denn da könnten Sie theilweise beständig als Ihr eigener Arzt gegen Ihr Produktions-

fieber mässigend einwirken, und andrerseits würde Sie auch die ganz einfache Praxis des Métier's auf den Punkt stellen, wo Sie den Appétit des Publikum's und die alltäglichen Bedürfnisse der Verleger richtig und taktvoll erkennen und anstatt ihnen vorzugreifen, nachkommen. — — Im Jahre 46 aber, in Ihrer jetzigen Stellung als Komponist und mit Ihrer fast gänzlichen Unkenntniss der deutschen Kunst- und Krämer-Geschichten, (für welche ich Sie herzlich beneide! Gott gebe, dass auch ich keine weitere Reise als von Zürich nach Köln unternommen hätte!) glaube ich, dass Ihre wahren Freunde Sie ernstlich aufmerksam machen dürfen auf die wahrscheinlich übeln Folgen der riesigen Fruchtbarkeit Ihres Genius und Sie an Mass und Ziel erinnern.

Boileau pflegte sich zu rühmen, „d'avoir appris à faire difficilement des vers faciles à Racine". So wenig berechtigt ich auch bin, die Rolle Boileau's zu übernehmen, wünsche ich jedoch ein ähnliches Verfahren bei Ihnen hervorzurufen. . . . Sollte ich, wie ich hoffe, nächstes Frühjahr das Vergnügen haben, Sie einige Zeit in Wien zu sehen, so sprechen wir ein weiteres Wort darüber . . .

Für heute schon zu viel — — vielleicht! Doch wie Sie es auch immer aufnehmen, beschwichtigen oder commentiren, seyen Sie überzeugt, lieber Raff, dass ich Ihnen beständig als wahrer Freund verbleibe.

F. Liszt.

Schreiben Sie mir bald (auf feinem Papier) und adressiren Sie an Haslinger oder Mechetti. Mitte November wird mir von Wien aus eine Zusendung nach Bukarest gemacht.

Mittlerweile war Raffs Verhältnis zu seinen bisherigen Brodherren völlig unhaltbar geworden; den Grund hierfür sowie die begleitenden Umstände seines Ausscheidens aus dem Eck & Lefebvreschen Geschäfte berichtet der nachstehende an Liszt gerichtete Brief:

Mein theuerster Herr und Meister!

Gewiss enthält dieser Brief ungleich mehr Unangenehmes für Sie als alle meine früheren Schreiben zusammen Genehmes und Erfreuliches, und nur das Bewusstseyn, diesen Uebelstand nicht muthwilliger Weise herbeygeführt zu haben, kann mich ermuthigen, Ihnen diese Zeilen zugehen zu lassen. —

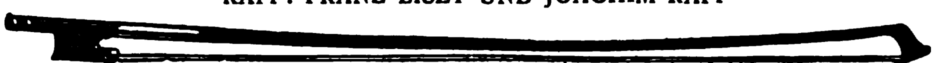
Ich bin endlich definitiv aus dem Etablissement der Herren Eck & Lefebvre ausgeschieden. — Die Veranlassung dazu war folgende: In meinem Correspondenzartikel No. 116—117 der Wiener allgem. illustr. Zeitung hatte ich in Betreff einiger Herren in hier, welche sich für musicalische und critische Notabilitäten ansehen, die Wahrheit gesagt. Sofort

beschlossen diese, sich an mir zu rächen, und mich wo möglich kampfunfähig zu machen. — Es handelte sich zuvörderst darum, mich um meine Anstellung zu bringen. Bey dem Charakter und der dermaligen Lage H. Lefebvres zumal war dieses sehr leicht. — Es erschienen also die Herren R . . . . ., B . . . . . und Klaviermacher L . . . . auf dem Comptoir der Herren Eck & Lefebvres, und nachdem dieselben sich über mich dahin geäussert hatten, dass meine critische Wirksamkeit dem Institute, in dessen Dienste ich stünde, Jedermann zum Feind gemacht hätte, und meine Entfernung für dasselbe eine wahre Notwendigkeit sey, ward ich von jenen Herren herbeygerufen, über die fraglichen Artikel zur Rede gestellt, und dabey von Herrn R . . . . ., welcher die Rolle eines Sprechers spielte, mit einer Masse Schimpfwörtern übergossen. — Herr Eck war erschüttert über diesen Auftritt. Sogleich fand eine Beratung der beiden Herren Chefs statt und man beschloss, mir zu insinuieren, dass ich gehen sollte. — Sie werden es natürlich finden, wenn ich mich hiezu nicht gerade nöthigen liess.

Sie können sich denken, dass ich für den Moment in einer verdriesslichen Lage war. Die Geschichte wurde in der Stadt herum von meinen Gegnern, die äusserst zahlreich sind, weil mir jedermann missgönnt, dass ich, dank der Unterstützung eines grossen Mannes, allmählig vorwärtskomme, — mit den abscheulichsten Varianten erzählt, — und ausserdem war ich in jeder Beziehung rath- und that- wie mittellos.

In dieser Not nahm sich meiner ein Mann an, den ich mir durch gar nichts verpflichtet hatte, blos weil er genau den Stand der Dinge kannte und sah, dass an mir ein ganz ordinäres Bubenstück begangen wurde. Dieser Mann, ist zudem ein mehrjähriger Gönner des Eck'schen Etablissements und Geschäftsfreund desselben. — Maçon im eigentlichsten Sinne des Wortes ruhte er nicht, bis er meine Angelegenheit so eingeleitet hatte, dass meine Existenz in hier für den Augenblick keiner weiteren Gefahr ausgesetzt ist. — Einsehend, dass der Verlust meines Salairs bey Eck & Lefebvre meine Oeconomie beeinträchtige, bot er mir freye Wohnung an. Während ein Lefebre „aus kaufmännischen Rücksichten" einen wahren moralischen Mord an mir armen Teufel begeht, ist dieser Mann damit beschäftigt, der Verläumdung und der Niederträchtigkeit mit der Waffe seines guten Rufes entgegenzutreten, und bemüht sich sogar, mir Anerkennung und Anhänger zu verschaffen. —

Dieser Mann heisst Peter Gaul. Er hat keine so hohe Nase als ein gewisser Herr, und war meines Wissens noch nie bey Hofe, ist aber ein wohlhabender Kaufmann, besitzt gesunden Verstand, hat das Herz auf dem rechten Fleck, hasst alle Schurkerey und besitzt ein hübsches Haus in der Helenenstrasse No. 11. Er hat dem Hause Eck mehr als einen wesentlichsten Dienst geleistet, (unter anderem auch neuestens noch die Frey-



lassung von Herrn Ecks wegen des Banquerottes eingesteckten Bruder bewirkt) und sich noch vor etwa 14 Tagen einen Flügel aus dem Institute angeschafft. —

Doch weiter! Ich habe nunmehr nur darauf zu denken, wie ich mir hinlänglich Geld verschaffe, um im Februar Cöln zu verlassen. Bis dort werde ich hierbleiben und arbeiten. Von hier gedenke ich nach Stuttgart zu gehen. Vielleicht, dass ich mich dort vorläufig als Musiklehrer durchbringen kann. An Unternehmung einer grossen Composition ist wieder ein Jahr lang nicht zu denken. —

Ich war am 20. November nach Mainz gereist, um von Papa Schott das Arrangements eines Clavierauszuges oder eine ähnliche Arbeit zu erlangen. Allein ich bekam nichts. Eine Mazurka von mir will er dem diesjährigen Album einverleiben, und auf den Frühling hat er mir die Uebernahme einiger Compositionen versprochen. Immer so viel! —

Im Uebrigen werde ich sehen, wie ich fertig werde. Wenn mir eben nichts gelingt, ziehe ich eines schönen Morgens über die Alpen, und begegne Ihnen in Italien, angenommen, dass Sie auf Ihrer Rückreise aus der Türkey dahin kommen, oder ich schlage mich auch nach Wien durch. Nous verrons.

Bitte schicken Sie mich nur nicht zum T . . . . ., wenn Sie mich ansichtig werden. Das würde doch zu nichts führen. —

Sie sehen, ich kann mich trotz alles Peches des Humors doch nicht erwehren. — Ach: seyen Sie mir deshalb nicht böse! Diejenigen, welche das Glück hasst, finden immer eine Satisfaction darin, dasselbe zu verhöhnen. — Sollte ich Ihnen zufälliger Weise in Bälde eine weitere Neuigkeit mitzuteilen haben, so werde ich so frey seyn, es zu thun.

Vor der Hand dürfte es an dem genug seyn. —

Jedenfalls verlassen Sie sich darauf, dass ich

1. dem Institute nützen werde, was ich kann,
2. von meinen kritischen Beschäftigungen kein Haarbreit weichen,
3. keinen dummen Streich machen werde.

Meine etwas unsanfte Berührung H. Lefebvres in diesem Briefe wollen Sie mir verzeihen, aber, weiss Gott, ich war der guten Seele etwas der Art schuldig, obschon er sich Ihren Freund nennt.

Der berühmte, grosse Littolf*) reist nach Holland, er steht jetzt im Zenith Lefbvre'scher Gunst. Armer Littolf! — Auch er und sein Verleger Meyer in Braunschweig haben sich rasend geberdet, weil ich mich unterstanden habe, zu glauben, dass der Rellstab'sche Virtuose weder ein Liszt noch ein Beethoven sey. —

*) Henry Litolff, der 1891 verstorbene bekannte Virtuose und Komponist.



Und nun behüte Sie Gott. Sie verdienen's mehr als ich; und doch lässt er mich nicht mal ganz im Stiche. Also will ich für Sie das beste hoffen, wie ich überzeugt bin, dass Sie es thun für

Ihren treuesten Diener
Joachim Raff
Helenenstrasse No. 11.

Cöln, 24. November 1846.

Kurz nach diesem schrieb Raff an Dr. Aug. Schmidt, den Herausgeber der „Wiener Allgem. Musikzeitung":

„Stellen Sie sich vor, dass ich in Folge meiner Korrespondenzartikel förmlich brotlos geworden bin. Ich hatte einigen Herren die Wahrheit gesagt, wie Sie wohl werden gesehen haben. Dies missfiel. Die Herren verfügten sich zu Eck & Lefebvre, in deren Institute ich beschäftigt war, und erklärten, dass sie, solange ich in demselben sei, ihren Einfluss zu Gunsten anderer Fabriken verwenden würden. Die Herren Eck u. Lefebvre, schlechterdings nicht im Falle, Jemanden zuwider leben zu dürfen, glaubten es in ihrem nächsten Interesse, wenn ich meine Demission nähme. Das habe ich denn auch gethan und mich so auch dieser fixen Einnahme entäussert. Allein ich hungere lieber, als dass ich schweige oder inkonsequent werde. — — Von Dr. Liszt habe ich einen sechs Seiten langen lieben Brief aus Peterwardein erhalten."*)

Dem nun wieder Heimatlosen scheiterten nach einander zwei Hoffnungen. Mendelssohn, der bei einem kurzen Aufenthalte in Köln Raffs persönliche Bekanntschaft gemacht und ihn voll Herzlichkeit zu sich nach Leipzig eingeladen hatte, war kurz vor dessen Freiwerdung gestorben. Mecchetti, der bekannte Verleger, welchen Liszts thätige Freundschaft für den jungen Tonsetzer zu interessieren gewusst, bot ihm eine angenehme Stellung in Wien, aber als Raff die Reise dorthin anzutreten im Begriff war, erreichte ihn die Kunde von Mecchettis Tod. — Nun wandte er sich, einem gewissen Stammesgefühle folgend, nach Stuttgart, wo er nur der Erweiterung seiner musikalischen Kenntnisse lebte und im übrigen durch Stundengeben, Berichte für Musikzeitungen etc. sein Leben kärglich fristete. Unter dem wenigen Guten, was ihm dort beschert war, zählten doch ein paar Verbindungen von unendlichem Werte: er lernte Hans von Bülow kennen, mit dem ihn dauernde Freundschaft bis zum Tode verknüpfen sollte**) und fand eine mütterliche Freundin in Frau Kunigunde Heinrich, einer musikalisch sehr begabten, dabei weiblich-anmutigen und verständigen Dame. Ihr, der „besten Freundin", der „lieben Mama" pflegte

*) Siehe Dr. A. Schmidts Artikel über Joachim Raff in der „Musikalischen Rundschau", Wien, 1890.

**) Damals spielte der 16jährige Bülow in einem Konzert ein Klavierstück Raffs, das er drei Tage zuvor erhalten, auswendig!



Raff, nachdem er Stuttgart verlassen, alles Wesentliche, das er erlebte, in langen, tagebuchartigen Briefen mitzuteilen. — —

Liszt hatte im Mai des Jahres 47 folgendes Schreiben an Raff gerichtet:

Diktiert!

Lieber Raff!

Obgleich ich von Ihnen während 3 Monate nichts hörte noch hören konnte, nachdem Niemand meine positive Adresse wusste, um mir meine Briefe zuzusenden, so fiel mir doch ein, dass Ihnen ein kleiner Manuskript-Betrag zum neuen Jahr nicht unangenehm sein dürfte. Desswegen gab ich Mechetti den Auftrag, Ihnen gelegentlich 100 Gulden ö. W. nach Cöln zu übersenden. In freundlichst dankbarer Erinnerung an Ihre thätige Mitwirkung an Bonner-Fest*) werde ich Ihnen eine gleiche Summe ebenfalls durch Mechetti ende July l. J. zukommen lassen.

Mein Wunsch war stets, Sie mein lieber Raff in meinen Wirkungskreis, welcher sich hoffentlich nach und nach breiter und runder machen wird, festzustellen. Dagegen sind jedoch bis jetzt mehrere Hindernisse vorhanden gewesen, und die bedenklichsten für mich kommen von Ihrer Seite. Ich habe es Ihnen mehreremahle gesagt: Sie sind ein ganz tüchtiger ausgezeichneter Kerl. Wenige können Sie so aufrichtig schätzen und anerkennen, als meine Wenigkeit, und das aus dieser ganz einfachen Ursach, weil es nicht viel Leute gibt, welche im Stande sind, Sie so zu erproben und zu durchschauen.

Sehr angenehm würde es mir sein, wenn es Ihrem festgesteckten Ziel nicht im geringsten hinderlich scheinen könnte, Sie an meine persönliche Thätigkeit fernerhin zu binden, und Ihnen eine anständige, ehrenvolle Position an meiner Seite einzuräumen.

Es versteht sich von selbst, dass eine gänzliche Sicherung Ihrer pecuniären Verhältnisse, so wie eine möglichst schleunige und verständige Beförderung Ihrer musikalischen Laufbahn die Conditionen sine qua non dieser neuen Position für Sie sein müssten. Die kleinen Dienste, die ich vielleicht so glücklich wäre, Ihnen in diesem Bezug zu leisten, hätten Sie mir nur auf eine ganz einfache Weise zu vergelten, durch Ihr gänzlich ungebundenes freies Zutrauen und hie und da durch einige Stunden Arbeit in Ordnung der Manuskripte, Copien, Instrumentirungen, Dictéschreibereyen etc. etc. eben auf dieselbe Weise, wie Sie schon einige Monate mit mir verbracht haben (Juni, July 1845).

Ende Januar 1848 spätestens komme ich nach Weimar zurück, wo ich Sie einlade, ein paar Monat zu mir zu kommen, bei mir zu wohnen etc. das sollen unsere Probemonate sein.

---

*) Bei der Enthüllungsfeier des Beethoven-Denkmals zu Bonn, 1845.



Gewinnen Sie dadurch die gänzliche Ueberzeugung, dass ein längeres Zusammensein mit mir Ihnen förderlich ist, und dass ich Sie keineswegs nie und niemahls zu egoistischen Zwecken brauchen oder verbrauchen könnte, so sind Sie versichert mein lieber Raff, dass ich mein mögliches thun werde, um Ihnen die paar Jahre, welche Sie mit Gram und Geduld jetzt durchfristen, auf das angenehmste vergessen zu machen.

Von hier aus gehe ich nach Odessa, und Constantinopel. Schreiben Sie mir bald und ausführlich.

per Adresse Mechetti —

Ihnen aufrichtig

freundschaftlich verbleibend

Lemberg, 3. Mai 47. F. Liszt.

P. S. Ueben Sie sich gelegentlich im Französischen —

Im Herbst desselben Jahres erneute Liszt obige Aufforderung:

Meinen besten Dank, lieber Raff, für Ihre Glückwünsche*) — Von ersten Dezember an, wo ich Sie hoffentlich in Weimar sehen werde, könnte sich der Anfang der Realisierung einiger derselben, leicht ermöglichen —

Schuberth habe ich mündlich mehreres mitgeteilt —

Kommen Sie Anfangs Dezember nach Weimar und verweilen Sie da die ganzen Wintermonate. Das Uebrige wird sich finden und machen.

F. Liszt.

25. Oktober 47. Bremen.

Da aus dem von Liszt hier gewünschten Aufenthalte Raffs in Weimar nichts wurde, so ist anzunehmen, dass Raff die Einladung abgelehnt und durch die Art seiner Weigerung Liszt verletzt habe. Denn um jene Zeit entstand eine ernste Verstimmung zwischen beiden, eine Verstimmung, deren sonstige Gründe nicht klar zu Tage treten, da Raffs diesbezügliche Briefe leider nicht erhalten sind. Jedenfalls verwahrt sich Liszt in seinem nächsten Schreiben entschieden gegen den von Raff ihm gegenüber angeschlagenen Ton:

„Ohne weiter zu untersuchen, in welchem Grade Sie, mein lieber Raff, die requirirten Eigenschaften eines Mentor's besitzen, gestehe ich Ihnen offen, dass ich keineswegs aufgelegt bin, Ihren Telemach zu spielen. Dies gesagt einmal für allemal.

Um das Porto nicht zu sehr zu beschweren, sende ich Ihnen blos ein Fragment Ihres letzten Briefes zurück. Es kann Ihnen, im Fall der Not, als bequeme Folie mehrerer kritischer Abhandlungen über meine ge-

*) Zu Liszts Geburtstag — 22. Oktober.



ringen Leistungen dienen. Ferner erlaube ich mir, Ihnen zu bemerken, dass auf solchem Fuss der Correspondenz oder persönlichen Rapport's wir beyde nicht stehen können. Trotz aller meiner Langmuth und Sanftmuth wäre es mir unmöglich, ähnliche Ungezogenheiten (um nicht einen derberen Ausdruck zu gebrauchen) länger zu dulden.

Sollten Sie dieses, sowie mehreres Andre — vielleicht einsehen, so wird es mich freuen zu erfahren, dass ich mich nicht gänzlich geirrt hatte, als ich Vernünftiges und Gutes von Ihnen gehofft. Alsdann steht Ihnen wieder meine Thüre — ja ich kann sogar sagen, in Erinnerung an Basel und Bonn, — meine Freundschaft offen."

F. Liszt.

Weymar, 8. Februar 48.

Fortsetzung folgt





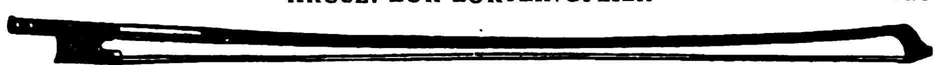
ZUR LORTZINGFEIER

von

G. R. Kruse-Berlin

So schlicht und bescheiden wie des Meisters ganze Lebensführung war, klingt auch das Stück eigener Lebensbeschreibung, das heute zum erstenmale an die Öffentlichkeit gelangt. Nachdem vier seiner Opern — von den Jugendarbeiten abgesehen — erfolgreich aufgeführt sind, darunter ein „Zar und Zimmermann" und „Hans Sachs", wagt er es doch nicht, „mit einer durchgängig ernsten Komposition vor das Publikum zu treten" und wenn ihn auch sein Streben immer wieder zu Arbeiten höheren Stils trieb — Undine, Regina, Rolands Knappen — so unterliess er doch nie, durch Einfügung komischer Figuren und Beibehaltung des gesprochenen Dialoges ganz scharf die Grenze zu markieren, die seine Werke von der Gattung der grossen Oper trennen. Mit der Bescheidenheit des echten Künstlers und der weisen Beschränkung des Meisters hat er sich innerhalb der Grenzen seiner Begabung in herzerfreuender Weise bethätigt; seine „grosse tragische" Oper aber (Die Schatzkammer des Ynka) hat er nie ans Tageslicht gebracht, wohl gar vernichtet, denn mit Ausnahme eines Marsches für Orchester ist bis heute nichts davon aufgefunden worden.

Dies einsichtvolle Beharren Lortzings auf einem bescheidenen Niveau seines Kunstschaffens hätte ihn eigentlich vor jeder Misskennung und Verunglimpfung schützen sollen, denn Lortzing hat stets mehr gegeben, als von ihm erwartet werden konnte und er ist sich allezeit treu geblieben in der Reinheit seiner Gesinnung, in der Gewissenhaftigkeit seiner Arbeit. Kein Erfolg hat ihn zum spekulativen Vielschreiber gemacht, keine Lebensnot zum Aufgeben eines künstlerischen Prinzips vermocht und so ausgesprochenermassen er für das Volk schrieb und auf den Ertrag seiner Opern angewiesen war, nirgends sehen wir bei ihm ein Zugeständnis an den schlechten Geschmack, an niedrige Instinkte. Bei aller Lustigkeit wird er nie zum Possenreisser, bei aller Verfänglichkeit seiner meist französischen Sujets nie frivol, bei aller Derbheit, die den altfränkischen Originalen seiner Opern anhaftete, nie gemein. Dies taktvolle Masshalten innerhalb einer Kunstgattung, bei der die Ausartung so nahe liegt — siehe unsere moderne Operette — kennzeichnet Lortzing als einen Charakter unter den Künstlern und es zählt dies Lob doppelt bei ihm,



weil er es als Musiker und auch als Verfasser seiner Texte in Anspruch nehmen darf.

Und doch, was hat Lortzing nicht an Geringschätzung und Verdächtigung jeder Art bei Lebzeiten und noch im Tode hinnehmen müssen. „Lortzings Opern machen Glück. Mir beinahe unbegreiflich" schreibt Schumann einmal. Natürlich, den musikalischen Idealen Schumanns konnten Lortzings Tonschöpfungen nicht entsprechen und Schumann war wieder zu wenig Dramatiker, um das Verdienstliche in Lortzings ganz der Bühne zugewendetem Schaffen würdigen zu können.

Überaus hart urteilte Hans von Bülow über „den Dittersdorf redivivus, dessen musikalische Sprache den gebildeten Musiker heute nach kurzer Zeit schon mit Widerwillen erfüllen darf". Inzwischen ist aber eine lange Zeit vergangen und auch die gebildeten Musiker sprechen heute mit Achtung von Lortzing und Bülow selbst, der in späteren Jahren manches bittre Wort zurücknahm und in schöner Regung Verdi abbat, was er früher über ihn gesagt, er würde heute wahrscheinlich anders urteilen. Wie wechseln doch die Meinungen! Nicht nur an Wagner hat man es erfahren, auch an Lortzings Opern kann man es wahrnehmen. Unbestritten galt „Zar und Zimmermann" als der Typus von Lortzings Schaffen, als sein Meisterwerk, als seine volkstümlichste Oper, bis man vor etwa 30 Jahren den „Waffenschmied" auf den Schild erhob, ihn gar mit den „Meistersingern" in Beziehung brachte und des nationalen Charakters dieser unverwüstlichen Volksoper sich erst bewusst zu werden schien. Seit dem letzten Jahrzehnt hat sich die allgemeine Gunst einstimmig der „Undine" zugewendet; sie zählt nicht nur mehr Aufführungen als jedes andere Lortzingsche Werk, sondern auch mehr als die „Zauberflöte", „Hänsel und Gretel", „Martha" und andere viel gegebene Opern und von Wagner sind ihr nur „Lohengrin", „Tannhäuser" und „Holländer" an Verbreitung überlegen. Heut im neuen Jahrhundert gelangt nun der sechszigjährige „Wildschütz", der lange zurückgesetzte, zu unbedingter Anerkennung; man nennt ihn schlechtweg ein Meisterwerk und die modernsten, gebildetsten Musiker sind einig im Lobe der lustigen musikalischen Komödie, die sie Mozarts Figaro zur Seite stellen. So haben sich nach und nach die Hauptwerke Lortzings zu rechter Würdigung durchgerungen und alle harten Urteile haben ihnen nichts anhaben können. Richard Wagner spricht gelegentlich in seinen Werken ziemlich geringschätzig über den Komponisten des „Zarenliedes", auf das er einen besonderen Zorn gehabt zu haben scheint. Dagegen berichtet Tappert, dass der Meister es für nützlich hielt, wenn dem Theaterpublikum gelegentlich die Entwicklung der deutschen komischen Oper durch die Aufführung eines Cyklus der Hauptwerke gezeigt würde, und dass er vorschlug: „Die Jagd" von Hiller, „Doktor und Apotheker" von Dittersdorf, „Zar und Zimmermann" und „Die Meistersinger". Hermann



Zumpe erzählt, Wagner habe sein Bedauern ausgesprochen, dass keiner der Neueren seinen Ehrgeiz darein setze, ein „nachwagnerscher Lortzing" zu werden.

Am Schlusse seiner Charakteristik sagt übrigens Bülow: „Dennoch kann dem unermündlichen Arbeiter die Achtung nicht versagt werden, welche die Kritik seinen Versuchen selbst bei Lebzeiten gezollt hat, und welche der relative Wert derselben hauptsächlich dadurch beanspruchen mag, dass Lortzing bei der Auswahl seiner Stoffe und Bearbeitung seiner Textbücher ein verständiges Verhältnis zum Komponisten zu wahren suchte."

In Bezug auf die Operntexte spricht auch Wagner von dem „geschickten Lortzing" und so hat auch diese Seite des Schaffens unseres Kleinmeisters je länger je mehr Schätzung erlangt, die namentlich von Bulthaupt in seiner „Dramaturgie der Oper" neuerdings mit Nachdruck und voller Wärme ausgesprochen wurde.

So möge uns denn heute, wo dem Tondichter Lortzing der Kränze reiches Mass ohnehin zu Teil werden wird, der Textdichter einmal beschäftigen, hat dieser doch kaum minderen Anteil an dem Schicksal der Opern, als jener.

Gleich mit seinem Erstlingswerk tritt Lortzing in der Eigenschaft des Dichter-Komponisten auf. Der Dreiundzwanzigjährige entnimmt seinen Stoff kühn der Zeitgeschichte und bringt den grausamen Albanesenhäuptling „Ali Pascha von Janina" († 1822) als Helden seiner einaktigen Oper auf die Bühne. Lortzing benutzt hier kein vorhandenes Stück; eine wahre Anekdote gestaltet er zur dramatischen Handlung, in die zwar Elemente aus der „Entführung" und dem „Fidelio" einfliessen, die er aber doch selbständig schafft und formt. So naiv und kindlich der Text zum grössten Teil — er ist neuerdings umgearbeitet bei Breitkopf & Härtel erschienen — so unfreiwillig komisch die pathetischen Verse zuweilen klingen, die geschickte Hand des Bühnenkundigen ist bereits erkennbar und es fehlt nicht an theatralisch wirksamen Situationen. Die Form der Oper stand für Lortzing schon hier fest: er lässt Musik und Dialog abwechseln, und fügt in die ernste Handlung eine humoristische Figur ein, wie er es bis zu seiner letzten Oper hielt.

Bemerkenswert ist die reiche metrische Abwechslung, die der junge Dichter seinem ersten Libretto verleiht und die Sicherheit, mit der er das für die Stimmung der Personen geeignete Versmass anwendet. Das „verständige Verhältnis" zum Tonsetzer offenbart sich bereits hier, denn aus der Vereinigung des Dichters und Komponisten entsprang eben die Übereinstimmung von Wort und Ton. Beim Entwurf des Textes entstand sogleich das musikalische Bild, und Vers und Melodie waren das Erzeugnis eines einzigen Momentes, drücken daher das Empfinden gleichmässig stark aus. — Die ans Land steigenden französischen Soldaten singen freudig bewegt:

„Auf tanzenden Wogen ‖ sind her wir geflogen,"



während der schwermütige Bernier seine Liebesklagen im trochäischen Versmass ausklingen lässt:

„Mich kann nicht ihr Jubel freuen."

Zu der empfindsamen Arie „O süss Gefühl der Liebe" verwendet er den Jambus und in dem Chor der Haremsfrauen hören wir den reinen Daktylus hämmern:

„Deinem Befehl getreu || eilen wir all herbei."

Breiteren Schwung nimmt der Rhythmus in Ariannas Romanze:

„An Corcyras reizenden Gestaden
Wandelt einsam ich und ganz allein"

und das Wüten Alis wird in folgenden Versen malerisch ausgedrückt:

„Ja, es soll gleich Ungewittern || euch mein Zorn ein Beispiel geben,
Unter mir die Erd' erzittern, || über mir der Himmel beben,
Und in wildem Flammensprühen || alles in ein Nichts verglühen."

Der leichtfüssige Leutnant Robert wird charakterisiert in der muntern Arie mit den flüchtigen Rhythmen:

„Liebt' heut Ninettchen,
Morgen Rosettchen,
Sträubt sich Susanne
Küsset die Anne"

bei denen man übrigens an Goethes Soldatenchor zum Wallenstein

„Heut schwören wir der Hanne
Und morgen der Susanne"

denken muss.

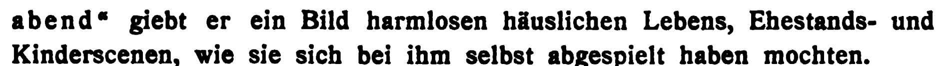
Diese Proben mögen genügen, um schon bei dem jugendlichen Lortzing eine ganz hübsche Versgewandtheit festzustellen. Andrerseits seien auch die unwillkürlich zum Lachen reizenden Stellen des Textbuches angedeutet. So sagt Ali in einem pathetischen Recitativ zu dem französischen Hauptmann:

„Hast du dich nun satt gesehen || kannst du jetzo wieder gehen
Doch zu Tische lad' ich dich || komme und besuche mich!"

und später singt er:

„Wie, frecher Franke, du willst drohen?
Spiessen lass ich dich zum frohen
Lustspiel meiner Sklavenschar,
Weichst du nicht sogleich, du Narr."

Acht Jahre nach dieser Erstlingsoper (1832) schreibt Lortzing in rascher Folge vier Liederspiele, von denen das erste, Dank dem Zeitinteresse, seinen Weg über alle Bühnen nahm und Lortzings Namen zuerst bekannt machte, „Der Pole und sein Kind". Hier wie im „Andreas Hofer" feiert Lortzing die tapfern Kämpfer, die für ihres Landes Freiheit fochten und starben. In den „Scenen aus Mozarts Leben" windet er seinem musikalischen Abgott einen Kranz lieblicher Blüten, in „Der Weihnachts-

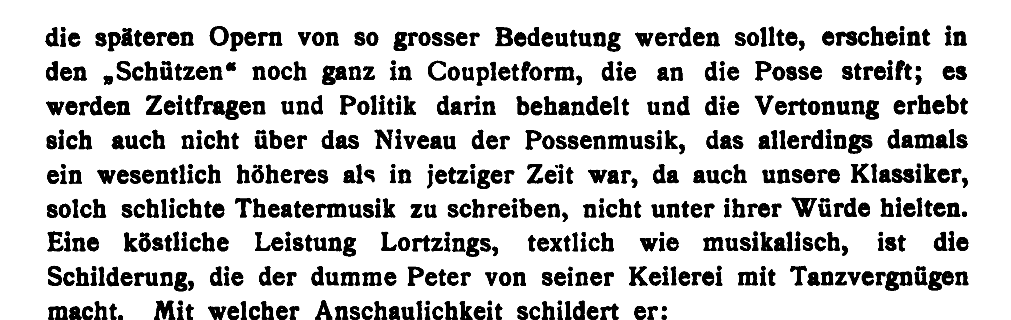


abend" giebt er ein Bild harmlosen häuslichen Lebens, Ehestands- und Kinderscenen, wie sie sich bei ihm selbst abgespielt haben mochten.

Kommen diese Kleinigkeiten, in denen nur die Dichtung sein Eigentum und die Musik grösstenteils fremden Werken entnommen ist, auch als Kunstwerke nicht in Betracht, so geben sie doch, als aus dem eigenen Innern hevorgegangene Erzeugnisse, ein Bild dessen, was Lortzings Herz bewegte und ihn zum Schaffen begeisterte Da sehen wir ihn in seiner ersten, in der Zeit jungen Eheglücks geschriebenen Oper, die Liebestreue, die Gefahr und Tod nicht fürchtet, preisen; die Freiheit und das Vaterland besingt er in Liedern, die er seinem Polen und dem Tiroler Helden in den Mund legt; seine Kunst feiert er in der Lichtgestalt Mozarts; seine Familie zeigt er uns um den Weihnachtsbaum geschart. Ziehen wir noch das in der Zwischenzeit entstandene Oratorium „Die Himmelfahrt Jesu Christi" heran, das seiner aufrichtigen Frömmigkeit Ausdruck giebt, so haben wir die Ideale beisammen, die seine Seele erfüllten, denen sein jugendlicher Schöpfungsdrang geweiht war, und die naiven Erstlinge der Muse werden zum Spiegelbilde einer liebenswerten Menschengestalt.

Mit dem Eintreten Lortzings in das Leipziger Musikleben 1833 (nicht 1834, wie er selbst schreibt; er irrt sich da, wie es auch hinsichtlich seines Geburtsjahres und andrer Daten geschah) vollzog sich eine ernste Wandlung in ihm und seinem Schaffen. Auf dem Mutterboden der deutschen komischen Oper, dort wo einst Weisse und Hiller für die Kochsche Schauspielgesellschaft ihre heiteren Singspiele geschrieben, wo die „Jagd" entstanden war, die Lortzing in Detmold neu bearbeitet hatte, dort mag er sich seiner Mission bewusst geworden sein; vielleicht gab sogar eine Gedächtnisfeier für Hiller am 25. Dez. 1835, in der Scenen aus der „Jagd" mit Lortzing als Töffel zur Aufführung gelangten, den letzten Anstoss zu dem Entschluss, eine wirkliche komische Oper zu schreiben — es entstanden „Die beiden Schützen".

Hatte Lortzing bis jetzt zu eigenen Dichtungen gelegentlich fremde Musiken benutzt, so drehte er jetzt sein Verfahren um: er wurde als Musiker ein Eigener, während sein Dichten sich auf die Bearbeitung fremder, bereits in künstlerische Form gebrachter Stoffe beschränkte. So nimmt er ein nach dem Französischen bearbeitetes Lustspiel „Die beiden Grenadiere", in dem er selbst den Wilhelm oft gespielt, und wandelt es mit geschickter Hand in ein Opernbuch. Verwechslung oder Verkleidung bildet hier und in fast allen späteren Werken das stehende Motiv, aus dem die Handlung entspringt, wie es im Geschmack der damaligen Zeit lag. Den Dialog übernimmt Lortzing gewöhnlich nahezu wörtlich aus dem Original, die Gesangstexte hingegen, oft auch die Situationen, die er für die Gesänge schafft, sind ganz sein Eigentum. Das Strophenlied, das für



die späteren Opern von so grosser Bedeutung werden sollte, erscheint in den „Schützen" noch ganz in Coupletform, die an die Posse streift; es werden Zeitfragen und Politik darin behandelt und die Vertonung erhebt sich auch nicht über das Niveau der Possenmusik, das allerdings damals ein wesentlich höheres als in jetziger Zeit war, da auch unsere Klassiker, solch schlichte Theatermusik zu schreiben, nicht unter ihrer Würde hielten. Eine köstliche Leistung Lortzings, textlich wie musikalisch, ist die Schilderung, die der dumme Peter von seiner Keilerei mit Tanzvergnügen macht. Mit welcher Anschaulichkeit schildert er:

„Jetzt gings aber erst recht los: || Hieb auf Hieb und Stoss auf Stoss.
Schläge, Knüffe, Tritte, Püffe, || Schemelbeine, Schenktischfüsse,
Flaschen, Gläser, Knittel, Spiesse || alles lärmte, tobte, schrie —"

und dazu immer die heitere Weise des Contretanzes.

In den lyrischen Partieen der Oper verwendet Lortzing jetzt den fünffüssigen Jambus, unser Tragödienversmass:

„Ihr freundlich stillen Fluren, seid gegrüsst!"

und ein Lieblingsgedanke Lortzings, dem wir noch öfter in seinen Opern begegnen, erscheint hier zuerst:

„Nichts Süssres giebt's, als Lieb und Vaterland."

Für den stimmungsvollen Anfang des schönen Septetts wählt er fünffüssige Trochäen:

„Stille Nacht, in deines Schattens Kühle"

an deren Stelle bei der lebhafteren Entwicklung der Scene wieder kürzere Versmasse treten:

„Wie das wispert, wie das flüstert
Wie das schnurrt und wie das knistert."

„Die Schatzkammer des Ynka" kommt für uns nicht in Betracht, da die Oper nicht auffindbar und der Text auch nicht von Lortzing selbst herrührt; ebenso müssen wir den „Hans Sachs" ausscheiden, dessen Buch der Schauspieler Philipp Reger, wenn auch unter thätiger Anteilnahme Lortzings, anfertigte.

Mit dem Textbuche zu „Zar und Zimmermann" gelangt Lortzing aus der spiessbürgerlichen Atmosphäre der „beiden Schützen" auf das Gebiet des Intriguen-Lustspiels, dem die historische Anekdote zu Grunde liegt. Das ursprünglich französische Vaudeville, ist bereits in der deutschen Lustspielbearbeitung von Römer wesentlich umgestaltet und um einen dritten Akt bereichert worden; Lortzing hat wiederum vieles wörtlich übernommen, vieles gänzlich verändert und einen völlig neuen dritten Akt zugeschrieben, der zwar nicht reich an Handlung ist, durch die köstlich erfundene Gesangprobenscene und die geschickte Hinausrückung der Aufklärung bis in das Finale, das Interesse bis zum letzten Takt der Oper gefesselt hält. Bedeutungsvoll tritt von nun an das Lied in den Rahmen



der Lortzingschen Oper und im Zaren gleich giebt der Meister Proben, wie glücklich er diese Form zu behandeln weiss.

Das Zimmermannslied mit seinen breitgestreckten Verszeilen schildert in markigen Worten und kraftvoll gezeichneten Bildern Schiff und Schiffsbau:

„Ha, wie Donnersturm den ries'gen Bau wild umkracht, ihn zu splittern,
Doch er trotzet kühn der Flut Geheul und dem Strahl in Gewittern!"

Zärtliche Schwärmerei atmet die flandrische Romanze des Chateauneuf:

„Gieb mir diese seidne Locke || auf dem Herzen ruhe sie."

Der Sinn dieser Strophe, in der von „Kampf und Schlacht" die Rede ist, und der ganze Charakter des Liedes wird freilich erst recht klar, wenn der Marquis nicht als Matrose, sondern wie es Lortzing vorgeschrieben hat, als holländischer Offizier verkleidet erscheint.

Von bräutlicher Zartheit und liebenswürdiger Schalkheit voll ist das Brautlied Mariens:

„Lieblich röten sich die Wangen || einer Jungfrau hold und schön"

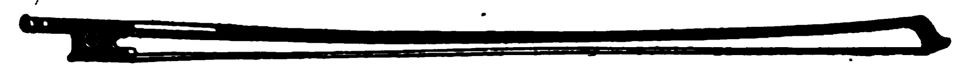
dem das russische Tonkolorit noch einen ganz besonderen Reiz giebt. Bei beiden stimmt freilich der Periodenbau des Textes gelegentlich einmal nicht mit dem der Musik überein und mancherlei Sorglosigkeiten laufen natürlich bei Lortzing, wie bei andern Librettisten auch unter; im ganzen sind es aber doch stimmungsvolle kleine Gedichtchen, die er seinen Personen in den Mund legt. Das letztere muss auch von dem vielbeanstandeten Zarenliede gelten, mag man davon so viel oder so wenig man will Lortzing selbst zuschreiben, — man muss vergleichen, wie andere Autoren den gleichen Stoff gestaltet haben, um zu würdigen, welche lebensvollen Figuren Lortzing auf die Bühne gestellt hat.

So singt z. B. der Bürgermeister in der Donizettischen Oper „Il borgomastro di Saardam" (Text von Gilardoni) in seiner Auftrittsarie:

„So leer ists im Gehirne vor Menge der Geschäften
Nur Sorgen mich entkräften um unsre gute Stadt.
Doch man hat List und Politik,
Ist lang bekannt als alter Fuchs.
Es findet bald mein scharfer Blick
Den rechten Mann heraus.

Welche Fülle von drastischen Bildern weist der Lortzingsche Text dagegen auf, welch köstlichen Wortschwall, mit lateinischen Brocken verziert, legt er dem „von Amtspflicht ganz aufgeblasenen" Stadtoberhaupte in den Mund! Wie prächtig spiegelt sich Selbstgefälligkeit und eingebildete Würde in seinem „O, ich bin klug und weise und mich betrügt man nicht", während der italienische van Bett ganz unlogisch immer zu dem Resultat kommt, dass er „ein grosser Esel" sei.

Eine wirksamere Parodie der schulmeisterlichen Kantatentexte, als das zum „geflügelten Wort" gewordene



„Heil sei dem Tag, an welchem du bei uns erschienen!
Es ist schon lange her,
Wir alle können uns nicht mehr darauf besinnen;
Das freut uns umsomehr."

ist nicht gut zu denken.

Man muss sich diese Worte, die der bürgermeisterliche Poet „in einer schönen Stunde verfasst hat, die so schön fliessen, wie ein Bächlein über Wiesen, gar nicht schwülstig, ganz natürlich; deren Stilus so ausführlich und korrekt" einmal ohne Musik vorstellen, um des Witzes ganz inne zu werden, der darin liegt. Der Satiriker in Lortzing dem Textdichter ist über den „harmlosen Komponisten" meist übersehen worden und er äussert sich doch in jeder Oper. Wenn er „Caramo" doppelsinnig singen lässt „Es lebe der Prinz und seine Konstitution", wenn er beim Familienrate des Marquis von Farambolo die ganze Gesellschaft bei dem blossen Worte „Mesalliance" in Ohnmacht fallen lässt, so finden wir ihn schon auf dem Gebiete der Politik, das er sehr gern streift und von dem er manches Schlagwort in seine Texte hinübernimmt. Und den italienischen Opernstil parodiert er wieder in der grossen Arie des ersten Akt derselben Oper, wo es unter anderm heisst:

„Es plätschert die Quelle, || es rieselt die Welle,
Es donnern die Lüfte || von seliger Lust;
Und Wonnegedanken || sie wuchern und ranken
Sich auf in der Brust." —

Dergleichen hat er damals im Ernst nicht mehr geschrieben.

Im „Casanova", der 1841 auf die Bühne kam, hat Lortzing, wovon im Original keine Spur ist, den Kerkermeister Rocco zu einem Schwärmer für die „Republik" gemacht; er ist die lebendige Chronik Venedigs geworden, und wie er stets die Republik im Munde führt, so ist für Casanova selbst das Wort „Freiheit", das damals in allen Staaten Europas wiederhallte, das musikalische und textliche Leitmotiv geworden. Während Lortzing dadurch ein seiner Zeit wirksames Moment in seine Oper brachte, schwächte er manchen Reiz ab, indem er alles Frivole in Bezug auf die Liebesabenteuer Casanovas aus dem Buche entfernte, die Gattin Busonis zu dessen Nichte machte und den Titelhelden überhaupt anders charakterisierte, idealisierte.

Am lustigsten schwingt er die Geissel des Spottes im „Wildschütz" (1842). Es ist nurzu wenig bekannt, dass ermit der für die Antike schwärmenden und fortwährend den Sophokles citierenden Gräfin Eberbach das ganze Leipziger Publikum persifliert hat, welches nach der Aufführung der Antigone mit Mendelssohns Musik in eine wahre Gräcomanie verfallen war. Begrüsste man sich doch in gesellschaftlichen Kreisen nicht mehr mit „Guten Morgen", sondern deklamierte „Strahl der Sonne, du schönstes

Licht", trug Kragen und Manschetten à la Grecqu und konversierte in der Art, wie die Scene zwischen Baculus und der Gräfin schildert. Noch weniger weiss man, dass Lortzing seinen Schulmeister ursprünglich „Basedow" genannt hatte und damit den Begründer der Philantropie und des neueren Erziehungswesens verspotten wollte. Dass er es schliesslich unterliess, des verdienten Pädagogen Namen der komischen Figur des Baculus beizulegen, spricht ebenso für den Takt Lortzings, wie es für seine Oper spricht, dass sie auch jetzt noch, ohne dass man irgend welche örtliche oder persönliche Satire darin erkennt, durch sich selbst ihre erheiternde Wirkung übt.

Es wird eben nur durch eingehende Vergleichung klar, was Lortzing aus dem widerwärtigen Kotzebueschen „Rehbock" für ein prächtiges und, so weit es anging, reinliches Opernbuch gemacht hat; wie er das Hässliche zu mildern suchte — die Figuren des Pachter Grauschimmel und Gretchens, seiner Frau — und die eigenen Zuthaten — die Billardscene, den ganzen Pankratius — mit so glücklichem Humor zu gestalten wusste. Wir sehen im „Wildschütz" auch Lortzing zum erstenmale mit der Überlieferung brechen, die Oper mit einem Chor beginnen zu lassen: ein charakteristischer Grossvatertanz eröffnet hier die Scene; und wie er die „Undine" mit einer Arie beginnen lässt, so eröffnet er auch seine andere Märchenoper „Rolands Knappen" mit einem Soloterzett.

Ungewohnt lange Zeit hat sich Lortzing zur Schöpfung der „Undine" gelassen, die 1845 in Magdeburg die Uraufführung erlebte. Fällt auch in diese Zeit der Wechsel seines Berufes, die Übernahme der Kapellmeisterstelle am Leipziger Stadttheater, so waren es doch in erster Linie die Schwierigkeiten der Textdichtung, die die Vollendung des Werkes verzögerten; denn noch Ende Oktober 1844 dankt Lortzing Düringer für einen Beitrag dazu. Galt es doch diesmal nicht ein schon bühnenfertiges Stück zum Operntext umzuformen, sondern aus der Fouquéschen Erzählung ein Bühnenwerk neu zu gestalten. Auch hierin zeigt Lortzing weit mehr als blosse Geschicklichkeit; er giebt Proben eines seltenen Talentes, dessen Schätzung sich verdoppelt, wenn man das Opernbuch dagegen hält, welches Fouqué selbst bald nach dem Erscheinen seiner Erzählung aus dieser für E. T. A. Hoffmann schuf, der bereits 1813 die erste Undine komponierte. Ganz abgesehen von der wirksamen Einfügung der beiden Buffogestalten, des Knappen und des Kellermeisters, ist auch die Führung der Handlung, die Steigerung von dem Idyll des ersten Aktes bis zur Tragik des dritten, eine sehr wohl berechnete. Die Sprache, auch wo sie nicht aus Fouqué schöpft, ermangelt nicht der Poesie und charakterisiert Menschen und Wassergeister — so Kühleborn in seinen wechselnden Gestalten — meist sehr glücklich. Ursprünglich sollte, wie im Märchen, Ritter Hugo am Schlusse wirklich sterben und im Sarge aufgebahrt im Wasserpalast zu



sehen sein; auf Mühldorfers Rat gab Lortzing dann der Oper den glücklichen Ausgang, den wir kennen und der sich auch bestens bewährt hat.

Man weiss, dass Undine anfangs nur geteilte Anerkennung fand, dass man das Textbuch als einen „Fehlgriff" und die Musik nur im Bezug auf die humoristischen Partieen als geglückt bezeichnete. Diese Erfahrung dämpfte natürlich Lortzings Wagemut, mit dem er sich auf das romantische Gebiet begeben hatte, ganz erheblich, um so mehr, als die Kündigung seiner Kapellmeisterstelle ihn mehr als je auf den Ertrag seiner Opern anwies. So griff er denn in seinem nächsten Werke wieder auf das altbewährte System zurück, nahm das alte Ritterlustspiel „Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person" von F. W. Ziegler, dem ehemaligen Tyrannenspieler des Wiener Burgtheaters, zur Hand und machte daraus seinen „Waffenschmied". Wir dürfen uns nicht beklagen, dass es so kam, denn es wurde eine seiner besten Opern, sicher die volkstümlichste von allen, die als ein Bild mittelalterlichen deutschen Volkslebens am tiefsten im Herzen der Deutschen wurzelt; und wie ihre Melodieen zu Volksliedern geworden sind, so sind mit ihnen auch die Worte in den Sprachschatz des Volkes übergegangen.

Wie oft wird nicht das neckische „Das kommt davon, wenn man auf Reisen geht" citiert; in Ernst und Scherz wird das „Auch ich war ein Jüngling mit lockigem Haar" im Leben angewendet; zum Sprichwort ist „Man wird ja einmal nur geboren" und „Gern gäb ich Glanz und Reichtum hin" geworden, und wer hätte nicht schon einmal freudig und schmerzlich zugleich bewegt ausgerufen „Das war eine köstliche Zeit"? All das klingt dem Deutschen so lieb und vertraut, wie etwa nur noch „Reich mir die Hand mein Leben" oder „Einsam bin ich nicht allein" oder „O du mein holder Abendstern".

Wie viel Lortzing immer von seinem innersten Empfinden in seine Texte legte, lässt uns die weinfrohe Stimmung erkennen, die sowohl die „Undine", wie den „Waffenschmied" durchzieht; sie hatte neue Nahrung erhalten durch die Gastreise, die Lortzing im Sommer 1844 an den Rhein machte, als er in Frankfurt und Mannheim dirigierte und an dem rebenumgürteten Worms vorüberkam. Die Lieder zum Lobe des Weins, die Veit und Hans singen und alles was im Waffenschmied darüber gesagt wird, kam Lortzing aus aufrichtigem Herzen, denn der edle Rebensaft war „seine schwache Seite", was er selbst in seinen Briefen wiederholt ausspricht. Auch im Liede Stadingers finden wir Lortzingsches Fühlen und Denken kräftig ausgedrückt, und wie er schmerzlich singt:

„Der Geist war nicht arm, so wie heut"

so geht er in kernigen Versen den Volksbedrückern zu Leibe:

„Denn wurde der Kummer und Jammer zu laut
So wehrte man sich mit dem Schwert seiner Haut"

und giebt ein schönes Idealbild der wünschbaren Zeit in der Strophe:

„Wenn jeder erglühte für Wahrheit und Recht" u. s. w.



Wie Lortzing auch dieses Buch in eine ganz andere Sphäre erhoben hat, lässt sich eben auch nur am Original abmessen und es kann hier nur angedeutet werden, wie er durch Beseitigung des mannessüchtigen Fräuleins von Katzeburg, durch völlig andere Charakterisierung der „alten Hexe" Irmentraut, des „Bastards" Georg und vor allem des Stadinger, der ursprünglich als widerlicher Geizhals geschildert ist, ein so behaglich anmutendes Bild zu gestalten wusste. Und bis zu welch stimmungsvoller Situationsmalerei er sich erheben kann, zeigt die liebliche Nachtscene Mariens, am Schlusse des ersten Aktes, die völlig Lortzings Eigentum ist.

Schluss folgt





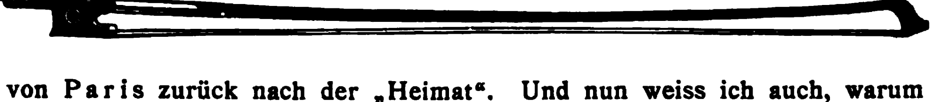
Schluss

Es hat nach alledem, und eben auch darum, sozusagen keinen moralischen Zweck, hier die Geschichte des Werdeganges dieser Bayreuther Festspiele mit allen ihren Hindernissen und schweren Nöten breitspurig im Einzelnen weiter beschreiben zu wollen. Das alles haben Karl Heckel (Berlin, bei S. Fischer), Houston St. Chamberlain („Bayreuther Bl.") und Hans von Wolzogen (a. a. O.) weit besser und erschöpfender schon geschildert, als ich es hier zu thun vermöchte. Man mag es getrost nur auch nachlesen; denn man kann sehr viel daraus lernen, wovon unsere „Presse" niemalen Auskunft giebt; ja sich sogar grundsätzlich ausschweigt. Und ebenso erübrigt es sich wohl, hier auf Wagners eigene Angaben über den „Fliegenden Holländer" als „Einakter", Musik und Drama (Bd. I, IV, V, VII, IX der „Ges. Schr.") und auf Liszts glänzende Ausführungen dazu (Bd. III, 1 der „Ges. Schr.") besonders zurükzukommen, oder auch auf die „Holländer"-Monographieen von Dr. Fr. Stade, Edm. v. Hagen, W. Broesel, Oskar Eichberg, H. v. Wolzogen, Prof. Dr. Golther, Heintz, Nohl, Schüré, Pasqué, John, v. d. Pfordten, Wossidlo, Hartogensis etc. des Näheren erst einzugehen. Aber soviel ist natürlich sicher, dass nur derjenige, der das alles kennt und sich innerlichst zu eigen gemacht hat, wirklich hier mitreden kann. In der That war der gute, alte — um nicht zu sagen: abgetakelte — „Holländer" für diesmal das „Ereignis der Saison" — in seiner interessanten Zusammenziehung zumal auf einen Akt die richtige Nouveauté, um im Journalisten-Jargon einmal zu reden. Aber er war doch nur das nach aller intimeren Vorkenntnis der gegebenen Situation durchaus erwartete und dort ohne weiteres auch zu gewärtigende „Ereignis", also mehr das Bayreuther Erlebnis, das sich keiner von uns schenken wollte, noch entgehen lassen durfte: schon zu lebendiger Ergänzung und zeitgemässer Vervollständigung von unser aller persönlicher Anschauung des „Bayreuthes nach 25 Jahren".

Freilich war ja nun wieder vorauszusehen, dass man auf der ganzen Linie alsdann auch sagen würde: damit habe nunmehr das letzte der Wagnerschen Werke nach Bayreuth endlich „heimgefunden". Aber, mit Verlaub! Das letzte Werk bliebe in diesem Sinne doch immer erst der „Rienzi". Seine strahlend-blechgepanzerte Instrumentation einmal aus

verdecktem Orchester zu vernehmen, möchte vielleicht doch selbst ernsten Bayreuthern, und gerade ihnen, eine Reihe neuer Gesichtspunkte eröffnen können; und nicht ohne guten Grund stand just in den „Bayreuther Blättern" dereinst (aus Ed. Reuss' kundiger Feder) ein höchst instruktiver Aufsatz über die allein korrekte Inscenierung des Werkes und namentlich der grossen Ballet-Pantomime darin — Beweis genug, dass es auch hier sehr wohl eine Bayreuther Tradition der Bühnendarstellung geben kann, die es erst noch als Schatz zu heben und in Werte umzusetzen gälte. Oder wäre jener „Rienzi" für die Weihe des Bayreuther Hauses schliesslich doch nicht edel genug? Nun, ich meine: den edlen, hochsinnig-hinreissenden Zug im Wagner des „Rienzi" bestreiten, hiesse ihn bei ihm überhaupt in Abrede stellen und schliesslich vollkommen aus seinem Schaffen eliminieren. Andrerseits wieder wird man sich unter Vorurteilslosen darüber klar sein dürfen, dass von so mancher soi-disant „schlechten Musik" in jenem Erstlingswerke des grossen Erfolges Stellen wie das „Wie, hör' ich recht?" Dalands oder die bekannten fatalen Cavatinen Eriks, zumal wenn sie aus dem berühmten „mystischen Abgrund" des Bühnenfestspielhauses erklingen, auch nicht mehr allzu weit dann entfernt sind. Einzig nur der Umstand, dass es sich dort (beim „Rienzi") um bühnenmässige, rein litterarische Bearbeitung einer gegebenen Buch-Vorlage zu einer historischen Oper, hier aber (im „Fliegenden Holländer") bereits um eine selbständige Sagendichtung handelt — somit in letzter Instanz wieder des Meisters eigener Ausspruch, dass er hier zuerst den völlig neuen Boden einer eigenen Dramendichtung auf mythischem Grunde beschritten, stände jenem Unterfangen allenfalls entgegen.

Übrigens ist mir aufgefallen, dass man durchweg nur immer davon lesen kann, wie Wagner die Vertiefung des Motivs mit der Erlösung des Holländers durch die Treue eines Weibes von Heinrich Heines bekannter „Salon"-Erzählung bereits übernommen habe. Das ist nur cum grano salis richtig, und jener Zug bei einem Heine ohne Zweifel durchaus als ironische Schluss-Pointe nur zu fassen. Wenn hier Heine sagt: „Der unheimliche Holländer muss bis zum jüngsten Tage auf dem Meere umherirren — es sei denn, dass er durch die Treue eines Weibes erlöst werde", so geht schon aus dem unmittelbar nachfolgenden: „Der Teufel, dumm wie er ist, glaubt nicht an Weibertreue", sowie aus der späteren, gellenden Lache auf die Worte: „Treu bis in den Tod!" zur Evidenz hervor, dass das bei dem Verfasser der „Memoiren des Hrn. v. Schnabelewopski" lediglich den Sinn haben sollte: „Da mag er denn lange nach fragen und kann wohl bis ans Ende der Welt suchen gehen." Also ein echt Heinescher Persiflagen-Witz. Hier bedeutet somit die Wendung bei Wagner doch ein Neues — den vollen germanischen Ernst der Sache und die volle deutsche Vertiefung, kurz den entscheidenden Schritt gleichsam



von Paris zurück nach der „Heimat“. Und nun weiss ich auch, warum es mir ein solch „Vergnügen eigner Art“ bereitet hat, unmittelbar vor Beginn der Bayreuther „Holländer“-Vorstellung, unter der rasselnden Wagenauffahrt der Gäste mit all ihrem Flirt und frou-frou, in der Restauration auf dem Festspielhügel oben die „Pariser Amüsements“ des Schriftstellers R. Wagner (V. Freudenberg) wieder zu lesen, wie sie im „Bayreuther Taschenkalender“ (1893) — nebenbei bemerkt: auch so ein Möbel, das leider keine Seele kennt! — nach der Lewaldschen „Europa“ höchst dankenswert seinerzeit neu herausgegeben worden waren. Der dort so fein beschriebene „Besuch bei Scribe“ eröffnet für die damalige Periode in Wagners Leben und Schaffen, das Um und Auf seiner Probleme wie die Psychologie seiner Entwicklung um jene Zeit, wahrlich mehr Perspektiven als ein Dutzend „Holländer“-Kommentare ...

Von der einzelnen, zufälligen Vorstellung zu sprechen hat eigentlich wenig Sinn. Wir verzichten hier auch lieber darauf, und höchstens liesse sich ganz allgemein die Frage aufwerfen, warum man bei der Zusammenziehung des Werkes in eine Handlung die Zwischengardine und nicht lieber Wassernebel und Wandeldekorationen vorgezogen hat. War's wohl eine Finanz-Frage? Hingegen bliebe vom „Nibelungenring“ (II. Cyklus dieses Festspiels — den ersten dirigierte Hans Richter, er selbst vielgefeierter Jubilar des Festspiels von 1876!) noch zu erwähnen, dass im „Rheingold“ zwar Frische in der Temponahme und rhythmische Straffheit sehr angenehm berührten und die Gesamtleistung am zweiten Abend, in der „Walküre“, sogar einen erfreulich hohen Grad künstlerischer Vollendung erreichte, aber im weiteren Fortgange des Spieles Jung-Siegfrieds und Jung-Wagners Dirigenten-Kräfte sich den Aufgaben des gigantischen Werkes eben doch noch nicht in dem Masse gewachsen zeigten, dass die bekannten Höhepunkte der Partitur, wie Schmiedelied, Brünnhildens Erwachen, Hagens Aufruf der Mannen, Trauermarsch und Schlussscene, zur gewohnten vollen und unverblassten Wirkung gelangt, in plastischer Steigerung so recht ausgestaltet erschienen wären. Was vollends die unglückselige Nornenscene anlangte, so waren die drei dunklen Gestalten von ausgezeichneten, viel zu routinierten Bühnensängerinnen verkörpert, als dass nicht das peinliche Versagen ihrer Schlusseinsätze einer (an sich begreiflichen) Unsicherheit in der Haltung des jugendlichen Dirigenten zur Last fallen dürfte. Kein vernünftiger Mensch wird es Siegfried Wagner übel nehmen, wenn er, der mit der Inscenierung des „Fliegenden Holländer“ bereits ganz Erkleckliches geleistet, in seinem Alter das Riesenwerk der „Nibelungen“ noch nicht in voller Reife zu bewältigen vermag — das sind eben zugleich Lebensfragen. Wir gönnen ihm auch von ganzem Herzen jede gründliche, und zumal streng Bayreuthische Schule für die gesunde Entwicklung seines ausgesprochen vorhandenen Direktions-Talentes, glauben aber nicht, dass Bayreuth und ein „Nibelungen“-Jubiläum der rechte Ort



zu Experimenten für Novizen jenes Amtes sei. Höchstens bei den Proben könnte man sich dort ja wohl den Luxus leisten, ihn sich seine Sporen auf diesem Gebiete verdienen und ihm die durchaus wünschenswerte Förderung in angemessenen Grenzen angedeihen zu lassen. — Für die Dresdener Acquisition der Frau Wittich (als Sieglinde und Kundry) würden wir unsrerseits gern eine solche des Frl. Huhn als Fricka und Waltraute in Tausch genommen haben. Wir pflegen sonst die Festspielleitung mit derlei weisen unmassgeblichen Ratschlägen zur heiklen Besetzungsfrage zu verschonen. Allein dieses hartnäckige und systematische Übergehen einer genialen Darsteller-Persönlichkeit wie Charlotte Huhn am dortigen Orte reizt unseren Widerspruch und dergl. thut uns immer leid — für Bayreuth. Ganz unvergleichlich stimmungsvoll gelingt und ein hinreissendes, wahrhaft ideales Bühnenbild zeitigt nunmehr die Wasserscene auf dem Grunde des Rheines — eine Meisterleistung zuletzt des Maschinenmeisters Kranich, auch eines der verdienten Getreuen von 1876.

Alles in allem und trotz alledem wieder: nicht ein — vielmehr das „Dokument deutscher Kunst" bedeutet uns noch immer, und bleibe noch für recht lange, das Bayreuth Richard Wagners!





AUS HUGO WOLFS LETZTEN JAHREN

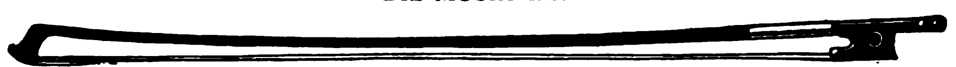
von

Dr. Ernst Decsey-Graz

Im Herbst 1897 trat Wolfs geistige Katastrophe ein. Er begann mit einem Male davon zu reden, dass er zum Direktor der Wiener Hofoper ernannt worden sei; freudig-bewegt teilt er die eingebildete Thatsache in einem Briefe den Verwandten mit; mit dem ernsthaft klingenden Zusatz: nun sei er aller Sorge enthoben. Zugleich aber hatte er seiner Dienerin Aufträge sinnloser Art erteilt; ein Tobsuchtsanfall trat ein. So war denn bald kein Zweifel mehr, wie es um den Künstler stehe. Am 9. Oktober meldeten die Blätter das Furchtbare. Den Freunden gelang es, den Kranken zu beruhigen. Man beschloss, ihn in eine Heilanstalt zu überführen. Im Glauben an seine Wahnvorstellungen liess sich Wolf überreden, Direktor Mahler seinen Besuch zu machen. Der Arme legte schwarze Toilette an: anstatt zu Mahler kam er in die Anstalt des Dr. Svetlin in Wien.

Nachdem er hier längere Zeit verweilt hatte, trat Besserung seines Zustandes ein. Er begann zu arbeiten und empfing Besuche. Ausser der Instrumentierung einiger seiner Lieder beschäftigten ihn Orchesterwerke und Opernprojekte. Namentlich die Kleistschen Dramen hatten es ihm angethan: er trug sich mit dem Gedanken, den Prinzen von Homburg und andere Werke seines Lieblingsdichters zu komponieren.

Genau nach dem Urtext. Immer lag auf seinem Nachtkästchen ein Band H. v. Kleist und er hatte darin die Stellen durchstrichen, die bei der Komposition entfallen sollten. Damals arbeitete er auch seine Penthesilea, eine grosse symphonische Dichtung nach Kleist zum Theile um. In seinem Kopfe kreuzten sich hundert Entwürfe. Kaum Begonnenes hielt er schon für vollendet; Entwürfe wurden ihm zu Werken. Drei Opern, deren Beendigung ihm gewiss schien, wollte er mit Hilfe eines grossen Orchesters in der Schweiz aufführen. Ein Arbeitsfieber war über ihn gekommen: und so hatte er drei Tage vor Weihnachten schon zwei Orchesterserenaden fertig. Natürlich nur im Kopf. Eine tiefe Sehnsucht nach der Welt da draussen stieg immer mehr in seinem Innern auf. Und sie erfüllte sich thatsächlich. Denn im Februar 1898 wurde der Künstler aus der Anstalt entlassen.



Er schien geheilt. Und er war wieder der alte Wolf: liebenswürdig mit den Freunden, sogar noch umgänglicher, als man es sonst von ihm gewohnt war. Ja, eine seltsame Ruhe fiel an ihm auf, als er in dieser Zeit seine Verwandten in Graz besuchte. Den anscheinend Gesundenden brachten Freunde von Wien zuerst nach Cilli in Südsteiermark, einer Stadt, die in der Nähe seines Geburtsortes — Windischgräz — liegt. Allein die städtische Umgebung behagt ihm nicht und so zog er bald in eine Villa in Hochenegg (bei Cilli), wo er sich nach dem Plan der Freunde am Frühling erholen sollte. Allein auch hier blieb er nicht lange. Nach einer Zusammenkunft, die er mit seiner bejahrten Mutter in Wöllan hatte, ging er nach Süden.

Zuerst nach Portorose; dann nach Lussin piccolo. Eine eigentümliche Unrast und Friedlosigkeit befällt ihn: er hält es nirgends aus, und es folgt eine nervöse Jagd von einem Ort zum andern. Vom Fürsten *** wird er zum Aufenthalt an den oberitalienischen Seen eingeladen; allein er schlägt des Klimas wegen aus und begiebt sich nach Duino. Von hier geht es zurück nach Cilli, dann nach Graz. Hier weilte er ein paar Tage bei seiner Schwester. Wie er sagte, hatte es ihn überall gefröstelt. Bei diesem Besuche erzählte er auch der Schwester haarklein den Verlauf der Krankheit seines verehrten Nietzsche. Ganz genau; und er beklagte das schreckliche Schicksal des Philosophen. Von Graz fuhr er wieder bald davon u. z. reiste er nach Salzburg, wo er sich zu erholen gedachte; allein es treibt ihn von hier wieder nach Wien, und von da nach Gmunden. Er wohnt in der Nähe einer befreundeten Familie. Nach einigen Tagen kommt von dort die Nachricht: Wolf habe einen Selbstmordversuch begangen. Er hatte sich in den See gestürzt. Er wurde gerettet und nun verlangte er selbst wieder in eine Anstalt gebracht zu werden. Das geschah. Und so endete diese letzte Odyssee in der niederösterreichischen Landesirrenanstalt in Wien.

Dort befindet er sich noch jetzt. Sein Zustand ist schwankend. Manchmal soll er sich seiner selbst erinnern. Unter Schluchzen, wurde mir erzählt, habe er sich einmal über sein Bett geworfen und gerufen: „Gott, ich bin ja wahnsinnig!“ . . . Am stärksten dürfte die Erinnerung an seine Werke sein. Er kennt genau Titel, Texte und Melodieen seiner Lieder. Als man ihm einmal eine Kritik vorlas, in der davon die Rede war, wie schön Marcella Pregi in einem Konzert sein Scherzlied „Ich hab' in Pena einen Liebsten wohnen“ gesungen habe, lächelte er still und flüsterte: „Ja, ja, das ist von mir“. Und er gab dabei mit der Hand das Tempo an.

So steht es heute mit Hugo Wolf. So ist es um ihn bestellt, den Liliencron in seinem prächtig-flammenden Gedicht einen König der neuen Kunst genannt hat. Brutal handelte das Leben an ihm. Aber wir müssen uns damit abfinden: es ist nicht der Augenblick, in die Mystik der unerbittlichen Natur zu dringen.



Wenn die Schrift eines Menschen, wie sich ein Graphologe ausdrückt, der materialisierte Gestus der Gedanken ist, so werden die (im nächsten Heft in Facsimile beigegebenen) Brieffragmente mehr von der Seele Wolfs und ihren Schicksalen zu sagen wissen, als alle Schilderungen. Das erste Bruchstück ist einem Briefe an Wolfs Schwester, Frau M. St., entnommen; es stammt aus dem Jahre 1891, also aus seiner „guten Zeit", als er in Ober-Döbling, damals einem Vororte Wiens (jetzt XIX. Bezirk) lebte. Er unterschrieb sich mit „Hatzapitel", dem ihm von der Familie beigelegten Spitznamen. Hier schreibt er noch ganz in der geschwungenen an Wagners Züge gemahnenden Schrift. Das zweite Stück gehört gleichfalls einem Briefe an die Schwester an und ist vom Juli 1899 datiert; damals befand sich Wolf das zweite Mal in der Anstalt und hatte den lebhaften Wunsch, in Privatpflege übernommen zu werden. So ist der Brief zu verstehen. Das dritte, traurigste Stück ist das der jüngsten Zeit: Wolf schrieb auf einen Zettel seinen Dank für einen Glückwunsch zu seinem 41. Geburtstag: 13. März 1901. Man entziffert kaum mehr die Worte „Glückwunsch" und „Hugo".

Die Photographie einer umnachteten Seele. — —



Nur mit tiefer Bewegung wird man den Brief lesen, den Wolf in seinem letzten gesunden Sommer — ein paar Monate vor dem ersten Ausbruch des Leidens — an seine Mutter schrieb. Er lautet mit Hinweglassung einer unwichtigen Stelle wörtlich:

Liebe Mutter!

Lange habe ich nichts von mir hören lassen, aber auch lange nichts von zu Hause gehört. Hoffentlich ist Alles wohlauf und bei bester Gesundheit. Mir geht es gut und werde ich wahrscheinlich den ganzen Sommer in Wien bleiben. Leider hat sich das Textbuch meiner neuen Oper von Frau Mayreder nicht bewährt. Alle Fachleute rathen mir entschieden ab dasselbe zu componiren.

Glücklicherweise aber habe ich auch schon den Mann gefunden, der diesem gewaltigen Stoff gewachsen zu sein scheint. Es ist dies Dr. Hörnes, College und Freund des Doctor Haberlandt und ein Poet comme il faut. Vor der Hand hat er mir ein Szenarium geliefert von ganz exquisiter Art. Wenn die Ausführung nicht dahinter bleibt bin ich ein gemachter Mann.

Der Corregidor wird in der kommenden Saison nun sicherlich aufgeführt. Ich habe heute die bestimmte Zusicherung von dem neuen Capellmeister Mahler (ein alter Freund von mir) erhalten. Mahler ist jetzt

der Allmächtige in der Wiener Oper. Er selbst wird mein Werk einstudiren und dirigiren, was mir umso erwünschter ist, da Mahler, wie kein Anderer, berufen ist, auf meine Intentionen einzugehn. Von dem neuen Verein, der meinen Namen führt, habe ich das Beste zu vermelden. Er zählt schon weit über 100 Mitglieder, darunter 8 Stifter. Wir verfügen also schon über eine Summe von ungefähr 1000 fl. Damit lässt sich schon was anfangen. Ich sehe nun thatsächlich einer rosigen Zukunft entgegen und gebe nur Gott, dass Sie diese Morgenröthe, die endlich über meine Existenz hereinbrechen wird, noch erleben. —

— —

Wünsche Ihnen, liebe Mutter frohe und angenehme Feiertage und verbleibe mit vielen Grüssen und Küssen

Ihr dankbarer Sohn

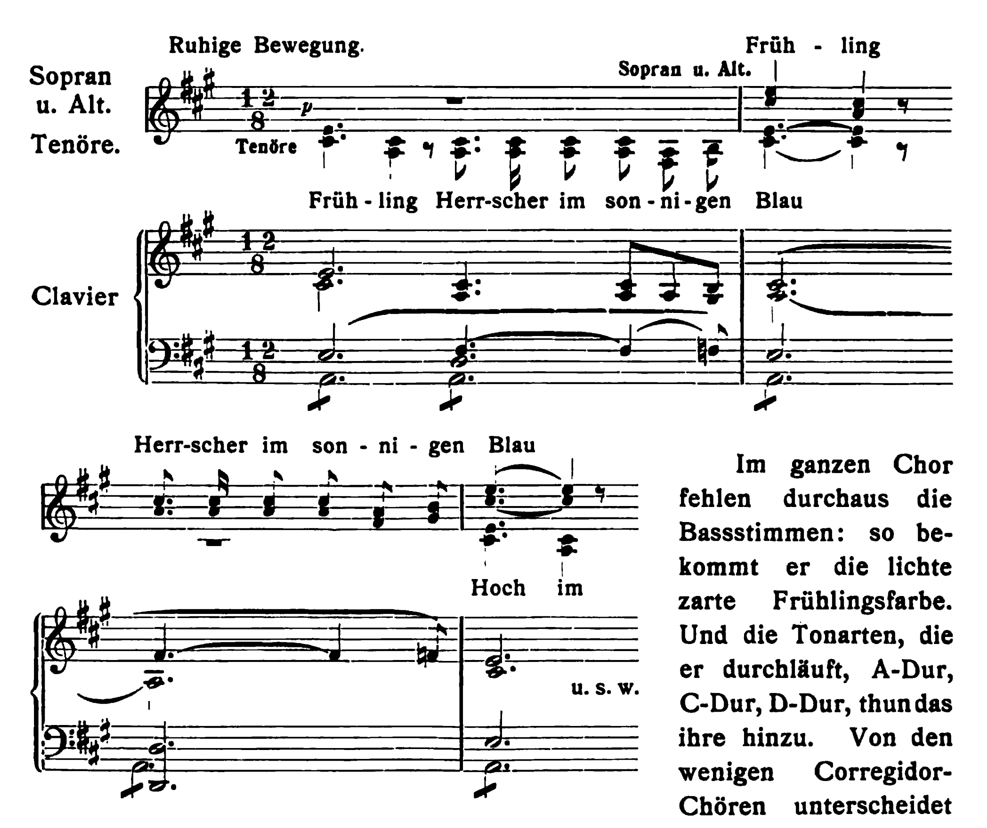
Viele Grüsse an Jeny. Hugo.

Wien, 4. Juni 1897.

Keine dieser Hoffnungen sollte sich erfüllen. Die Morgenröte, die erwartete, brach nicht herein: die Abendröte senkte sich über Wolfs Leben. Der Corregidor wurde in der Saison 1898 am Wiener Hofoperntheater nicht aufgeführt und ist bis heute nicht aufgeführt. Zwar hatte Direktor Mahler die Absicht gehabt, das Werk in den Spielplan aufzunehmen; allein er bestand auf einer Umarbeitung und Uminstrumentierung vorzüglich der beiden letzten Akte der Oper, und diese vorzunehmen verhinderte den Komponisten das bald hervorbrechende Leiden. Dasselbe tragische Geschick verhinderte ihn auch das neue Werk zu vollenden, von dem in dem Briefe die Rede ist: es ist dies die Oper Manuel Venegas. In seinem Nachlass finden sich davon fünf komponierte Szenen. Er arbeitete an ihnen noch in der Svetlinschen Anstalt. Mitten in der fünften Szene bricht die Handschrift ab. Der Stoff des Werkes ist dem Roman El niño de la bola („Das Kind mit der Himmelskugel", Brockhaus, Leipzig) entnommen. Sein Verfasser ist der Spanier Alarcon, derselbe Dichter, dessen Novelle „Der Dreispitz" den Stoff des Corregidor bildet. Die tiefe Tragik des Vorwurfs, seine grosse dramatische Gewalt bestimmten Wolf zur Komposition. „In Bälde werde ich mich an die Komposition der neuen Oper machen. Das werden schöne, aber auch arbeits- und mühevolle Tage für mich sein" — so hatte er schon im April 1897 nach Hause geschrieben. So wenig nun auch von der Musik dieses Werkes vorhanden ist, so sehr gestattet das Fragment doch Wolfs Arbeit und Mühe abzuschätzen und über die Richtung seiner Absichten Schlüsse zu ziehen. Ich erkläre namentlich im Hinblick auf die 1., 3., 4. und 5. Scene: Wolf machte mit dem Manuel eine entschiedene Wendung zum Theaterkomponisten. Jedenfalls ist der Stil



des Fragmentes zum grossen Teil bühnengemässer als der des Corregidor. Der Dramatiker soll Volksredner sein, ins Grosse gestalten, um auf die Vielen zu wirken. Ich kann nicht sagen, dass diese demokratische Kraft Wolfs Natur eingeboren war. Aber der Künstler rang um sie ernsthaft und er hätte sich vieles erkämpft. Denn ersichtlich bemüht er sich in seinem Manuel, wenn ich so sagen darf: Fraktur zu reden. Seine scenischen Farben haben Leben und Leuchtkraft; alles al fresco-Stil. Keine Miniaturen mehr. Gleich der einleitende Chor ist ein prächtiges Beispiel. Es ist strahlender Frühlingsmorgen. Mädchen und Jünglinge rüsten zur Prozession. Sie singen in zwei kanonisch geführten Halbchören. Hier das Hauptmotiv des Gesanges:



Im ganzen Chor fehlen durchaus die Bassstimmen: so bekommt er die lichte zarte Frühlingsfarbe. Und die Tonarten, die er durchläuft, A-Dur, C-Dur, D-Dur, thun das ihre hinzu. Von den wenigen Corregidor-Chören unterscheidet diesen aber wesentlich eine plastisch herausgearbeitete Melodie: sie schwingt sich wie duftender Blumenbogen über die ganze singende Gruppe.

Auffallend ist hier, wie in den übrigen Scenen die harmonische Enthaltsamkeit des Komponisten. Keine chromatischen Schlängeleien mehr, wie früher. Alles ist möglichst einfach und gradaus gesagt. Besonders in dem grossen Auftrittsmonolog des Helden, der mit den Worten beginnt:




Und schliesst:



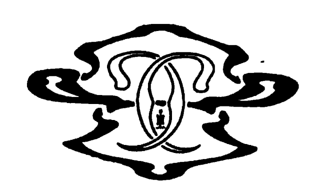


Dieser Monolog zeichnet in wenigen sicheren Tonlinien den Helden. Kräftig konturiert steht Manuels Bild da. Die Singstimme ist durchaus melodisch geführt und läuft in schönem Zug durch das symphonische Orchestergewebe, in dem hauptsächlich Manuels stolzes Heldenmotiv aufklingt. In Teilen der ersten Scene, wie in der zweiten und dritten neigt der Künstler allerdings stärker zur Art des Corregidor. Diese exponierenden Teile des Dramas sind mehr auf das Orchester hin konzipiert, seine forttreibende Polyphonie überwiegt, der Gesang der handelnden Personen — es sind Nebenpersonen (Hauptmann, Apotheker, Morisco) — ist spärlich bedacht.



Gleichwohl: das Manuelfragment ist ein schönes Dokument für die unermüdliche Arbeit Wolfs an sich selbst, für seine strenge künstlerische Selbstzucht. Nicht umsonst waren die Theatererfahrungen der Zwischenzeit. Sie verdichteten sich ihm in Ausdrucksweise und Stil und jedenfalls ist die Signatur des Fragmentes: Fortschritt. Da ist es denn doppelt zu beklagen, dass das Fragment blieb, was ein herrliches Ganze hätte werden können.

Schluss folgt





Am 7. Oktober sind es 80 Jahre gewesen, dass Friedrich Kiel zur Welt gekommen ist. Noch ruht er keine 20 Jahre im Grabe. Als sich die Erde über ihm schloss, war man allgemein davon durchdrungen, dass einer der edelsten Menschen, einer der lautersten Charaktere, ein Lehrer von Gottes Gnaden und grösster Hingabe, ein Komponist von bleibender Bedeutung dahin gegangen sei. Und heute! Wie wenige giebt es, die Kiel nicht bloss dem Namen nach kennen! Wie selten erscheint sein Name auf einem Konzertprogramm,*) namentlich in Berlin, wo er doch den grössten Teil seines Lebens gewirkt hat, wo es die Königliche Hochschule, an der er lange Jahre mit seltener Pflichttreue unterrichtet hat, als eine Ehrensache betrachten müsste, Kiel als Komponisten populär zu machen. Es ist freilich nicht zu leugnen, dass die grosse Menge derer, denen es nur um einen Ohrenkitzel zu thun ist, sich mit Kiels Werken nicht befreunden wird. Für diese sind auch die folgenden anspruchslosen**) Zeilen nicht bestimmt, welche lediglich zu dem Zwecke geschrieben sind, Freunden ernster Musik einen Komponisten ins Gedächtnis zurückzurufen, an dessen Werken sie sich wahrhaft erheben und erbauen können.

Den Lebens- und Bildungsgang Kiels lässt die kurze Selbstbiographie, welche er einst Herrn Professor Emil Breslaur mitgeteilt hat, am besten erkennen. Sie ist für alle biographischen Notizen über Kiel benutzt worden und lautet (Der Klavierlehrer, Jg. 1885 S. 222) folgendermassen:

„Ich bin geboren am 7. Oktober 1821 zu Puderbach an der Lahn, wo mein Vater Schullehrer war. Im frühesten Kindesalter soll sich in mir die entschiedenste Neigung zur Musik gezeigt haben. Im 6. Jahre habe ich, ohne die geringste Anweisung, aus eigenem Antriebe begonnen Klavier zu spielen, und war sehr bald imstande nicht allein alles Gehörte nach dem Gehöre wiederzugeben, sondern mir auch selbst mancherlei zu komponieren,

---

*) Wenn ich nicht irre, haben in der so überaus reichhaltigen Konzertsaison 1900/01 nur die Herren Gebr. Borisch ein Kielsches Werk (das A-moll Streichquartett) zur Aufführung gebracht.

**) Wer sich näher unterrichten will, den verweise ich auf den trefflichen und eingehenden Aufsatz „Friedrich Kiel“ von August Bungert im 71. Bande (1875) der „Neuen Zeitschrift für Musik.“ Es ist zu bedauern, dass Bungert nicht nach Kiels Tode diesen Aufsatz zu einem Lebensbilde Kiels vervollständigt hat.

was ich aber anderen gegenüber nicht eingestehen mochte, sondern auf Befragen sagte, ich hätte es irgendwo gehört. So vergingen 5—6 Jahre. Noten kannte ich gar keine, und da ich der kindlichen Überzeugung war, mir doch alles spielen zu können, so war ich bisher nicht zum Lernen derselben zu bewegen gewesen. Endlich machte mein Vater ernst und unterwies mich in dem, was er selbst von Musik wusste; und das war wenig, denn er hatte nur in seiner Jugend etwas gespielt, dies aber späterhin nicht fortgesetzt. — So übte ich mich unermüdlich fort, spielte alles ohne Wahl, was ich bekommen konnte, und komponierte so emsig, dass in einem Jahre nahezu 100 Tänze, Märsche und Variationen entstanden, in welchen Formen, als die mir einzig bekannten, ich mich am leichtesten bewegen vermochte.

Mein Vater, der nicht wünschte, dass ich mich der Musik widmen möchte, sondern mich zum Schulfache bestimmte, wurde jedoch auf einer Reise nach Soest (wohin er sich meiner Studienangelegenheiten wegen mit mir begeben hatte) von dem dortigen Seminar-Musiklehrer umgestimmt, da dieser die Musik als meinen unzweifelhaften Lebensberuf erkannte und ihn dringend bat, mir freien Willen zu lassen. Mein Vater gab nach. Dreizehn Jahr alt, wurde ich nun dem Fürsten Wittgenstein-Berleburg empfohlen. — Des Fürsten Bruder, Prinz Karl, ein vortrefflicher Violinspieler, nahm das lebhafteste Interesse für mich und er erbot sich, in eigener Person mich im Violinspiel zu unterrichten. Ich lernte schnell, so dass ich bereits nach einem halben Jahr ein Konzert von Viotti in des Fürsten Hauskapelle vortragen konnte. — Fortan spielte ich in derselben mit, komponierte viele Violinsoli mit Orchester für dieselbe, die bei ihrer Ausführung sehr gefielen.

Dieser Erfolg bewog den Fürsten, mir eine umfassendere musikalische Ausbildung zu teil werden zu lassen. Bei einer Reise nach Koburg nahm er mich mit dorthin und übergab mich daselbst behufs Kompositionsunterricht dem Kammermusikus Kummer. Nach anderthalbjährigem Studium ging ich wieder zurück zum Fürsten nach Berleburg, wurde von demselben als Konzertmeister angestellt und unterrichtete die fürstlichen Kinder. — Ich komponierte fleissiger, fühlte aber, je länger, je mehr den Mangel höherer kontrapunktischer Studien. Der Fürst begriff meinen lebhaften Wunsch, auf der begonnenen Bahn nicht stillstehen zu mögen, sondern fortzuschreiten durch Aneignen des mir Fehlenden. Er willigte in meine Übersiedelung nach Berlin. — So verliess ich denn nach 3 Jahren meine Stellung bei ihm, ausgestattet mit fürstlichen Empfehlungen. Infolge derselben gewährte mir die Huld S. Majestät des Königs Friedrich Wilhelm IV. ein Stipendium auf 3 Jahre. Dies setzte mich instand, meinen Studien unter Professor Dehn mit allem Fleisse obliegen zu können.

Berlin ist mein Domizil geblieben. [Kiel hat es nur während der Sommermonate verlassen, um im Gebirge Erfrischung und Erholung zu suchen.]

Ausser den erschienenen Werken sind noch eine Menge ungedruckt*) als Kanons, Fugen, Symphoniesätze, Ouvertüren, Quartette, Sonaten, Trios, Lieder, Tänze u. s. w. u. s. w."

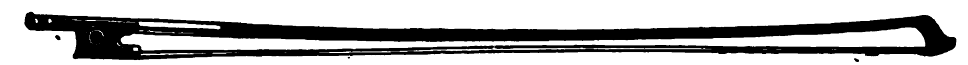
Kiels op. 1 erschien erst im Jahre 1852 im Druck. Doch sollten noch Jahre vergehen, ehe sein Name in weiteren Kreisen bekannt wurde. Eine Matinée im April 1861, in der er, der sein Leben mit Stundengeben fristete, eigene Kompositionen zum Vortrag brachte, ging an der Berliner Musikwelt nicht spurlos vorüber, doch erst die Aufführung seines Requiems op. 20 durch den Sternschen Gesangverein im Februar 1862 verschaffte Kiel mit einem Male die ihm gebührende Anerkennung. Kritik und Publikum stimmten darüber ein, dass ein so bedeutendes Chorwerk seit langem nicht entstanden sei. Man staunte, wie die „in Stille, Mühe und Arbeit gezeitigte Frucht in dem lauten und auch unlautern Treiben" der Zeit habe reifen können. Dieses Requiem wurde überall mit dem gleichen durchlagenden Erfolge aufgeführt. Als dann Kiel im Jahre 1867 mit seiner Missa solemnis, die wieder der Sternsche Gesangverein zugleich mit dem Te Deum zur Aufführung brachte, einen neuen grossen Erfolg errungen hatte, berief ihn Prof. Stern als Lehrer der Komposition an sein Konservatorium. Nun war sein Leben äusserlich sorgenfrei, war seine Seele nicht mehr von dem Bleigewicht des täglichen Erwerbs belastet. Und als dann am 1. Januar 1870 die Königliche Hochschule für Musik ins Leben trat, wurde Kiel, der 1865 zum Mitglied der Akademie der Künste und 1868 zum Königlichen Professor ernannt worden war, zum Lehrer der Komposition berufen. In dieser Stellung hat er eine äusserst segensreiche Wirksamkeit entfaltet, bis ihn etwa ein Jahr vor seinem Tode (13. Sept. 1885) Krankheit zwang, mit schwerem Herzen auf sein Lehramt, das er mit seltener Begabung ausgeübt, zu verzichten. Sein Andenken wurde am 11. Oktober 1885 in der Singakademie durch eine musikalische Gedächtnisfeier geehrt, bei welcher der bekannte Hofprediger Frommel eine ergreifende Rede (Berlin, P. Ackermann 1886) hielt.

Kiels kompositorisches Schaffen hat folgende Werke**) gezeitigt:

Op. 1. Fünfzehn Kanons im Kammerstil f. P. Lpz., Breitkopf. 1852.
1. [sic!] Bilder aus der Jugendwelt f. P. Berlin, Bahn.
2. Sechs Fugen f. P. Lpz., Peters. 1852.
3. Klaviertrio. ib. 1853.
4. Capriccietto f. P. Berlin, Weiss.
5. Drei Romanzen f. P. Berlin, Weinholtz. (Bote & Bock.)

*) Einen grossen Teil des handschriftlichen Nachlasses Kiels hat der bekannte Musikgelehrte Dr. Erich Prieger der Musikabteilung der Königlichen Bibliothek zu Berlin als Geschenk überwiesen. Sollte nicht das eine oder andere Stück (Lied) der Herausgabe wert sein?

**) Die Angabe der Verleger dürfte vielen willkommen sein. Die Abkürzungen (P = Pianoforte, V. = Violine u. s. w.) werden kaum unverständlich sein.



Op. 6. Zwei kleine Sonaten f. P. 4 hdg. Peters. 1854.
7. Sechs Walzer f. P. Bahn. 1854.
8. Drei Klavierstücke. Peters. 1858.
9. Melodieen f. P. u. Violoncell oder Viola. ib. 1854.
10. Vier zweistimmige Fugen f. P. Breitkopf. 1858.
11. Reisebilder f. Vcll. oder V. mit P. Peters.
12. Drei Stücke f. Vcll. u. P. Berlin, Simrock.
13. Leichte Stücke f. P. 4 hdg. Bahn. 1856.
14. Grosse Polonaise f. P. Peters. 1859.
15. Melodieen f. P. Berlin, Trautwein. 1860.
16. Sonate d-moll f. P. u. V. Berlin, Schlesinger. 1862.
17. Variationen und Fuge f. P. Trautwein. 1862.
18. Zehn Pianofortestücke. Berlin, Bote & Bock. 1862.
19. Zwei Impromptus f. P. Schlesinger. 1862.
20. Requiem f. Soli, Chor und Orchester. Peters. 1862.
21. Nachklänge. 3 Stücke f. P. Bote & Bock. 1863.
22. Klaviertrio A-dur. Simrock. 1864.
23. Variationen über ein eigenes Thema f. P. 4 hdg. ib. 1863.
24. Klaviertrio Es-dur. Bote & Bock. 1863.
25. Stabat mater f. Frauenchor u. Solo mit Orch. Peters. 1865.
26. Zwei Capricen f. P. Berlin, Rob. Timm (Simrock). 1864.
27. Tarantelle f. P. Peters. 1864.
28. Suite (Sonate, Impromptu, Scherzo, Notturno) f. P. Schlesinger. 1864.
29. Der 130. Psalm f. Frauenchor, Soli u. Orch. ib. 1865.
30. Konzert f. P. u. Orch. Simrock. 1865.
31. Liederkreis. 12 Lieder f. 1 Singstimme u. P. Bote & Bock. 1874.
32. Zwei Motetten f. 3 stimm. Frauenchor mit P. ib. 1865.
33. Klaviertrio cis-moll. Peters. 1866.
34. Klaviertrio G-dur. Simrock. 1870.
35. Zwei Sonaten d-moll u. F-dur f. P. u. V. ib. 1865.
36. Drei Giguen f. P. ib. 1866.
37. Variationen über ein Schwed. Volkslied für P. & V. Bote & Bock. 1865.
38. Reiseerinnerungen. 4 Stücke f. P. Simrock. 1865.
39. Drei Militärmärsche f. Orch. ib. 1867.
40. Missa solemnis f. Chor u. Orch. ib. 1866.
41. Reiseerinnerungen. 2. Heft. 3 Stücke f. P. ib. 1865.
42. Humoresken f. P. 4 hdg. ib. 1866.
43. Klavierquartett a-moll. ib. 1867.
44. Klavierquartett E-dur. ib. 1867.
45. Walzer f. P. ib. 1866.
46. Te deum f. Soli, Chor u. Orch. ib. 1867.
47. Walzer f. P. 4 hdg. ib. 1868.
48. dsgl. 1868.
49. Vier Romanzen f. V. u. P. Lpz., Senff. 1868.
50. Klavierquartett G-dur. Simrock. 1868.
51. Sonate e-moll f. P. u. V. ib. 1869.
52. Sonate f. P. u. Vcll. a-moll. ib. 1868.
53. Zwei Streichquartette a-moll u. Es-dur. ib. 1869.
54. Deutsche Reigen f. V. u. P. 2 Hefte. ib. 1870.
55. Charakterstücke f. P. Lpzg., Forberg. 1870.

Op. 56. Phantasie e-moll f. P. Simrock. 1870.
57. Leichte Stücke f. P. 4 hdg. ib. 1870.
58. Drei Phantasieen f. Orgel. ib. 1870.
59. Humoresken f. P. Berlin, Paez. 1875.
60. Christus. Oratorium f. Soli, Chor u. Orch. 1873.
61. Vier Märsche f. Orchester. Hamburg, Pohle. 1873.
62. Volksmelodieen mit Veränderungen f. P. Simrock. 1873.
63. Zwei Gesänge v. Novalis f. gem. Chor mit Orch. Bote & Bock. 1875.
64. Sechs geistl. Gesänge (2—6 stimm.) f. Frauen- oder Knabenchor. ib. 1875.
65. Zwei Klaviertrios A-dur u. g-moll. ib. 1875.
66. Ländler f. P. 4 hdg. ib. 1876.
67. Sonate f. P. u. Viola (od. V. od. Vcll.). ib. 1876.
68. Phantasie f. P. Berlin, Raabe & Plothow (Luckardt). 1878.
69. Drei Romanzen f. Viola (od. V. od. Vcll.) u. P. Bote & Bock. 1877.
70. Zwei Solostücke f. V. mit P. ib. 1877.
71. Drei Stücke f. P. ib. 1878.
72. Sechs Stücke f. P. Berlin, Challier. 1878.
73. Walzer f. Streichquartett. Bote & Bock. 1879.
74. Zehn Stücke f. P. 4 hdg. f. d. Jugend. ib. 1870.
75. Klavierquintett A-dur. ib. 1879.
76. dsgl. c-moll. ib. 1879.
77. Kleine Suite f. V. mit P. Challier. 1881.
78. Walzer f. Streichquartett. N. F. Bote & Bock. 1881.
79. Sechs Impromptus f. P. ib. 1882.
80. Requiem As-dur f. Soli, Chor u. Orch. ib. 1881.
81. Idylle von Goethe f. dgl. ib. 1882.
82. Sechs Motetten f. gem. Chor. ib. 1883.
83. Der Stern von Bethlehem. Oratorium. 1884.

Ferner ohne Opuszahlen:
Bolero f. P. Paez. 1875.
2 Notturnos f. P. ib. 1875.
Melodie D-dur f. P. Berlin, Simon. 1876 (1885).
Walzer-Caprice f. P. Berlin, Fürstner. 1879 (1880).

Überblicken wir dieses Verzeichnis der Kielschen Werke, so fällt es uns auf, dass er ebenso wie Brahms es liebte, zwei Werke derselben Gattung rasch auf einander folgen zu lassen. Wie Brahms hat er auch nicht den Mut gehabt, sich an einer Oper zu versuchen. Gemeinsam mit diesem Meister ist seine Liebe zur Kammermusik. Während aber Brahms auf dem Gebiet der Liederkomposition sich mit grosser Vorliebe bewegte und als Symphoniker Grandioses leistete, hat uns Kiel keine Symphonie und nur eine Sammlung von 12 Liedern geschenkt.

Bleibende Bedeutung hat Kiel als Komponist geistlicher Chorwerke. Sein tief religiöses Gemüt scheint in dieser Musikgattung innerste Befriedigung gefunden zu haben. In ihr hat er sein unleugbares Vorbild Bach erreicht und mit Glück alles das vermieden, was unserm modernen Empfinden an jenem grossen Meister nicht mehr behagen will. Seine Passionsmusik „Christus“, in der man übrigens auch Mendelssohns Einfluss erkennt, darf



man getrost neben die Bachsche stellen. Dieser „Christus“, der bald nach seinem Erscheinen überall mit grösstem Erfolge aufgeführt worden ist, sollte von unseren Chorvereinen wieder öfter zur Aufführung gebracht werden! Das gilt auch von der Missa solemnis und den beiden Requiems Kiels. Während das erste in F-moll mit dem herrlichen „Agnus Dei“ der Phantasie einen grösseren Spielraum gewährt als das zweite in As-dur, zeichnet sich dieses durch grössere Energie und Kühnheit aus. Besonders hervorragend darin ist das „Sanctus“. Frauenchöre sollten sich vor allem Kiels „Stabat mater“, in welchem das „Virgo virginum“ seinesgleichen sucht, nicht entgehen lassen.

Auch auf dem Gebiete der Kammermusik hat Kiel Werke von für lange Zeit ausreichender Bedeutung geschaffen; Werke, die in den Kreisen der Kammermusikfreunde zum eisernen Repertoirbestand gerechnet werden sollten, da sie fast samt und sonders denen ihres geistigen Vaters Beethoven gleichkommen; einen so gewaltigen Satz, wie den ersten der D-moll Violinsonate op. 35, könnte man getrost für Beethoven ausgeben. Ich persönlich stelle von Kiels Kammermusikwerken seine Klavierquartette am höchsten; sie sind mir ebenso lieb wie die Brahmschen. Unter den Trios fesselt mich das erste op. 3 immer wieder durch seine Lieblichkeit, während ich nie aufhöre, das machtvolle, echt Beethovensche cis-moll Trio wegen seiner Gedankentiefe zu bewundern. Die Klavierquintette können sich neben dem Schumannschen wohl behaupten. Weniger gelungen erscheinen mir die beiden Streichquartette, namentlich das in Es-dur. Über die Bedeutung der 4 Violinsonaten*) waltet kein Zweifel; weniger gilt dies von der Violoncell- und der Viola-Sonate. Unter den kleinen Stücken, welche Kiel für ein Streichinstrument und Klavier geschaffen hat, finden sich wahre Perlen edelster Melodik und Gedankentiefe. Ein köstliches Werk ist auch die kleine Suite für Violine mit Klavier. Unbegreiflich erscheint es mir geradezu, dass sich unsere Geiger**) die beiden überaus wirkungsvollen Solostücke entgehen lassen.

Endlich noch einige Worte über Kiel als Komponisten für das Klavier. Wir verdanken ihm eine Anzahl ansprechender Stimmungsbilder und heiterer Tanzstücke sowohl für Klavier zu 2 wie zu 4 Händen, Stücke, an denen die heranwachsende Jugend sehr gut ihren Geschmack bilden kann. Besondere Beachtung aber verdienen die Fugen op. 10 und von diesen

*) Bülow schreibt am 10. Oktober 1861 (also zu einer Zeit, wo er auf Brahms wegen der bekannten Erklärung gegen die Zukunftsmusik wütend war) an Hans von Bronsart: „Sieh Dir doch die Kielsche Sonate mit Geige (op. 16) an — das ist die Sonate, die Brahms oder * schreiben möchten, aber nicht können. Beethoven, der mittlere, könnte das Werk signieren.“

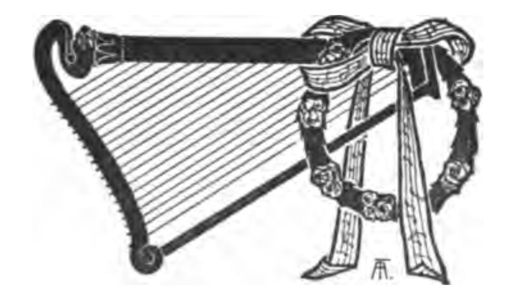
**) Eine Ausnahme bildet hiervon, soviel ich weiss, nur Waldemar Meyer, der mitunter das a-moll Solo spielt; noch effektvoller ist vielleicht das zweite in d-moll.

wiederum am meisten die dritte in c-moll, die von Bülow häufig gespielten Variationen op. 17, die den Vergleich mit dem ähnlichen, als Meisterstück allgemein geschätzten Werk op. 24 von Brahms sehr gut aushalten, ferner die Suite op. 28, die kein geringerer als Lobe als lauteres Gold bezeichnete, endlich die köstlichen Volksmelodieen mit Veränderungen op. 62. Auch das Klavierkonzert verdiente sehr wohl eine Wiederbelebung.

In allen Werken Kiels herrscht Klarheit und Natürlichkeit, zeigt sich eine vornehme künstlerische und edle Natur, eine wahrhaft meisterhafte Gestaltungskraft. Geradezu ans Wunderbare grenzt die Art und Weise, wie Kiel die polyphonen Formen beherrscht; er ist jedenfalls einer der ausgezeichnetesten Kontrapunktisten unsrer Zeit gewesen. Die Polyphonie scheint bei ihm zur natürlichen, selbstverständlichen Notwendigkeit geworden zu sein; „überall decken sich", wie Bungert einmal treffend bemerkt, „die musikalische Idee und die Ausführung und Entwicklung derselben in vollendeter Weise." Er klebt keineswegs an den alten, uns heute zum Teil verhassten Formen, sondern weiss sie im Geiste der modernen Musikentwicklung umzugestalten. Dabei ist er, wenn er einmal auf kontrapunktische Finessen verzichtet und sich in freieren Formen ergeht, lange nicht so glücklich und erfolgreich, zeigt sich dabei der ihm anhaftende Mangel an schöpferischer Kraft und warmem Gefühlsausdruck. Versagt ist ihm auch im allgemeinen die elementare Leidenschaft Beethovens, als dessen grössten Epigonen wir ihn wohl bezeichnen dürfen.

Bei den erwähnten Mängeln seiner Kompositionen, welche aber durch die vielen Vorzüge m. E. reichlich aufgewogen werden, wird Kiel auch jetzt nicht, ebenso wenig wie zu seinen Lebzeiten, eine tiefgreifende Wirkung auf das musikalische Leben ausüben; es steht aber zu hoffen, dass die jetzt mit Unrecht so zusammengeschmolzene kleine Kielgemeinde wieder recht wachsen*) wird. Vielleicht veranlasse ich wenigstens den einen oder den andern, der bisher nur auf Beethoven oder Brahms geschworen hat, sich einmal näher mit Kiel zu beschäftigen; dass dieser dann bald ein treuer Verehrer des Meisters werden wird, steht für mich unzweifelhaft fest.

*) Dazu könnten auch die Verleger der Kielschen Werke etwas beitragen, wenn sie sich zu einer erheblichen Preisreduktion der ziemlich teuren Werke verstehen würden!



Christus.

Oratorium aus Worten der heiligen Schrift zusammengestellt und

componirt von

Friedrich Kiel.

60stes Werk.

(Im Winter 1871 – 1872.)

(Partitur.)

Titelblatt des Originalmanuskriptes von Friedrich Kiels „Christus“



FRIEDRICH CHRYSANDER
EIN GEDENKBLATT
von
Dr. Fritz Volbach

„Denn er war unser! Mag das stolze Wort
Den lauten Schmerz gewaltig übertönen."
(Goethe.)

Ja unser war er! Stolz darf er eintreten in den Kreis der Männer, die als leuchtende Sterne auf unser deutsches Volk herabblicken. Stolz aber dürfen vor allem wir zu ihm heraufschauen, die wir berufen sind, die Kunst dem Volke praktisch darzubieten. Uns gehört er vor allem. Wohl war Chrysander ein Musikgelehrter, ja der grösste, den wir besessen, wohl verstand er es, in die tiefsten Tiefen, ausgerüstet mit dem ganzen Rüstzeug exakter Forschung, hinabzusteigen, aber nie verliess ihn dabei der grosse Gedanke, der Leitstern seines Lebens: das, was er erforscht, der lebendigen Kunst dienstbar zu machen. Niemals hat ein Mann ein hohes Ziel mit grösserer Selbstverleugnung, nie einer mit eisernerer Energie verfolgt. Sein ganzes Leben setzte er ein, um einen deutschen Meister dem deutschen Volke neu schenken zu können, frei von allen Schlacken und Zuthaten, in reiner herrlicher Grösse, wie er ihm sich offenbart. Um den einen Namen „Händel" dreht sich sein ganzes Leben und Streben. Hier liegt seine Lebensaufgabe; fürwahr eine herrliche und edle. Ihm war das Glück beschieden, sein Streben von Erfolg gekrönt zu sehen, den Schlussstein seinem Werke einzufügen, bevor der Tod ihm die Augen zudrückte. Aber nicht mühelos war ihm dies Geschenk verliehen. Die Art, wie Chrysander sein Werk durchführte und vollendete, steht einzig da in der Kunstgeschichte.

Ich will hier nicht erzählen, wie er nach der Jugend harten Lehrjahren zuerst sich der Händelforschung widmete, wie nach und nach ein Band nach dem andern erschien, jedesmal eine gewaltige That, die allerdings nur einem kleinen Kreise des deutschen Volkes zum Bewusstsein kam; auch nicht von den Fährnissen seines Lebens, wie er genötigt war, um sein Lebenswerk durchzuführen, zu der Hände Arbeit zu greifen und das Werk mit dem, was er als Obstzüchter mühsam erübrigte, weiterführte. Das ist oft genug gesagt worden von mir und Andern. Und doch muss ich immer wieder wenigstens darauf hinweisen, denn niemand wird diesen eisernen Charakter verstehen, der nicht die Schule kennt, in der er geschmiedet worden. — Diese Zeilen sollen nur der Erörterung des Kunstzwecks in Chrysanders Leben dienen, der Wiederbelebung Händels.

Es war im Februar 1896 als ich den ehrenvollen Auftrag erhielt, die Leitung des für den Sommer geplanten Händelfestes zu übernehmen, um zum erstenmale Händelwerke in Chrysanders Bearbeitung vorzuführen; zugleich sollte ich mich auch persönlich mit dem berühmten Forscher in Verbindung setzen. Während in Mainz der Karneval tobte, fuhr ich ab nach dem stillen Bergedorf, dem Wohnsitze Chrysanders. Durch beeiste Wiesen führte der Weg vom Bahnhof hinaus ins Freie zu einem niedern Hügel mit gärtnerischen Anlagen. Bald stehe ich vor einem kleinen niedern Häuschen. Schmucklos und schlicht, wirkt es doch idyllisch inmitten der Bäume und Gewächshäuser. Nun werde ich in ein kleines Zimmer geführt. Wie gebannt aber bleibe ich stehen. Gerade der Thüre gegenüber schaut mich aus goldnem Rahmen ein Antlitz an,



so gewaltig und ernst, dass ich den Blick nicht wenden kann, das des eisernen Kanzlers, ein Bild Lenbachs. Noch bin ich in den Anblick versunken, da öffnet sich eine Thür und ich stehe vor einem Manne von hoher, hagerer Statur, mit Zügen, aus deren jedem höchste Intelligenz spricht, der hohen herrlichen Stirn und den durchdringenden jugendlich blitzenden Augen. Ernst und streng erscheint er auf den ersten Blick. Aber bald fällt der freundliche gutmütige Zug, der um seine Mundwinkel spielt auf und lässt keinen Zweifel, dass hinter diesen ehernen Mauern ein goldenes Herz schlägt. Unwillkürlich musste mein Auge von dieser ehrwürdigen Gestalt zu dem Bilde Bismarcks schweifen. Ja, das war der gleiche Blick, dieselbe eiserne Energie, dieselbe unergründliche Tiefe.

Eine halbe Stunde später sassen wir bereits beide an dem schlichten Tafelklavier, vor uns Händels Debora und darüber unser Bismarck. Ich gestehe, ich ging nicht ohne ein gemischtes Gefühl zu Chrysander hin; dachte ich doch nicht anders, als es handle sich um eine Aufführung der Werke genau nach der grossen Partitur, Note für Note. Mein modernes Gewissen schlug gewaltig. Nun begann Chrysander seine Erklärung. Zunächst stellte er mir das Werk im Zusammenhang vor. „Unsere Zeit verlangt eine lebhafte dramatische Entwicklung, rücksichtslos ohne Aufenthalt. Diesem Grundsatz müssen wir Folge leisten, wollen wir Händels Intentionen treu befolgen. Alles Überflüssige, die Handlung Hemmende habe ich darum gestrichen. Händel ist im edelsten Sinne „Gelegenheitskomponist", er selbst hat seine Werke stets der jeweiligen Zeit und Gelegenheit angepasst und stets dasselbe von seinen Interpreten verlangt. Also müssen auch wir ihm folgen." Damit hatte Chrysander sofort den obersten Grundsatz seiner Bearbeitungen enthüllt, mir sein Geheimnis vertraut. Das klang ja ganz anders, als ich es von dem „Büchergelehrten" erwartet hatte. Gewiss dieser Grundsatz vermochte zwei Zeitalter zu verbinden, vermochte Händel in modernem Geiste erstehen lassen. Was mir bei den Sologesängen sofort ins Auge fiel, waren die Ausschmückungen, die Koloraturen und Ornamente, mit denen viele Stücke verziert waren. „Diese Ausschmückung soll eigentlich der Sänger selbst besorgen, aber da das jetzt noch für ihn unmöglich ist, stilgemässe Ornamente, und Kadenzen zu erfinden, so habe ich es für ihn gethan und zwar ohne Verbindlichkeit." Die Bedeutung dieser Arbeit wurde mir erst klar, als mir später, nach und nach, Chrysander einen Einblick gestattete in die Studien, die er gemacht hat, um sich in Stand zu setzen, hier stilgemäss verfahren zu können. Was er auf dem Gebiete des altitalienischen Gesanges gearbeitet hat, würde allein ein Menschenleben ausfüllen können. Das Wenigste davon ist an die Öffentlichkeit gekommen, das Wenige aber — ich erinnere nur an die Herausgabe und Interpretation des Ganassi — genügt, um auch auf diesem Gebiete seinen Namen als den ersten zu kennzeichnen. Für ihn selbst aber waren alle diese Riesenstudien nur Mittel zu dem einen grossen Zweck. Ich konnte einige Bedenken wegen der Koloraturen doch nicht unterdrücken, waren mir doch auch alle die Schlagworte, die man gegen alles, was Koloratur heisst, ins Feld zu führen weiss, geläufig. Aber Chrysander wies sofort auf die spezielle Bedeutung der Händelkoloratur als Kunstmittel hin. „Sie darf niemals Selbstzweck, sondern muss stets Ausdrucksmittel sein, sei es malerisches oder Accent etc., nur dann ist sie erlaubt und nur so von Händel verwendet. Dass sie oft trotzdem bei ihm sinnlos erscheint, ist die Folge der schlechten Übersetzung, welche die Koloratur auf Wörter zwingt, zu denen sie im Original nicht geschrieben ist. Die Folge davon ist, dass eine neue Übersetzung der Werke not thut und hier habe ich vor allem den Hebel angesetzt." Zum Schluss kam Chrysander auf die Instrumentation zu sprechen und die Anordnung des Orchesters. Hier entwickelte er mir kurz und deutlich seine Vorschriften und liess die Anordnung des italienischen Orchesters so klar vor mir erstehen, dass kein Widerspruch möglich war. Nichts ist hier seinem Auge entgangen, und



wiederum ist das, was er erkannt, das Resultat einer ungeheuern Reihe von Studien gewesen. Was er aber zu meiner Freude mit am meisten betonte, war die Notwendigkeit einer genauen Bezeichnung der Stimmen, sowohl in dynamischer als rhythmischer Beziehung, wenn ich unter dem letzteren Ausdruck die Bezeichnung des Legato, Staccato, Détachés etc. mit begreifen darf. Die grösste Schwierigkeit bot die stilvolle Ausarbeitung des Cembalo und der Orgel. Auch hier kam er nur deshalb zum Ziele, weil er es nicht verschmähte, die ganze Schule an der Hand der jener Zeit angehörenden Werke, von denen er viele selbst entdeckt, — mühevoll praktisch jahrelang durchzuarbeiten. So stand der Bau endlich fest und gefestigt da. Doch der, der ihn erbaut, war während der Arbeit ein Greis geworden. Jetzt endlich sollte er die Früchte der Arbeit eines Menschenlebens ernten. Das was in der stillen Studierstube in langem schweren Ringen gefunden, jetzt sollte es zum Leben erwachen. Was bedeutete da für ihn die Last der Jahre! Alles, was er erlitt und erduldet, alles war vergessen. Mit Jünglingseifer ging er an das Werk, welches sein Leben krönen sollte. Im Sommer 1896 fanden unter dem Protektorat der Kaiserin Friedrich die ersten Aufführungen in seiner Bearbeitung in Mainz statt, vor einem Publikum, das zum grössten Teil aus Künstlern und Fachschriftstellern bestand. Begeisterte Anerkennung ward ihm zu Teil. Ein glückseliges Gefühl der Genugthuung mag ihn erfüllt haben, als man ihn jubelnd und dankend umringte. Ihn aber lockte nicht der persönliche Ruhm. Bescheiden zog er zurück in sein einsames Häuschen dort auf dem Hügel in Bergedorf. Während sein Werk in der ganzen musikalischen Welt Anerkennung fand und immer weitere Kreise zog, sass er dort einsam und arbeitete weiter unermüdlich forschend, lehrend und belehrend, bis es vor wenigen Tagen bei ihm anklopfte und der Tod erschien, freundlich ihm die Feder entwand und ihm die Augen zudrückte, auf dass er ausruhe von seinen Thaten.





BÜCHER

I. **Ferdinand von Strantz.** Erinnerungen aus meinem Leben. Verlagsanstalt Akt.-Ges. vorm. J. F. Richter, Hamburg.

II. **Paul Kuczynski.** Musiker- und Dichterbriefe. Herausgegeben von Adalbert von Hanstein. Verlag: Harmonie, Berlin.

III. **Richard Heuberger.** Im Foyer. Gesammelte Essays über das Opernrepertoire der Gegenwart. Verlag: Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig.

IV. **Richard Heuberger.** Musikalische Skizzen. Ebenda.

V. **G. Wunderlich.** Anleitung zur Instrumentierung von Chorälen, Chorliedern und Gesangsstücken. II. Aufl. von Carl Kipke. Verlag: C. Merseburger, Leipzig.

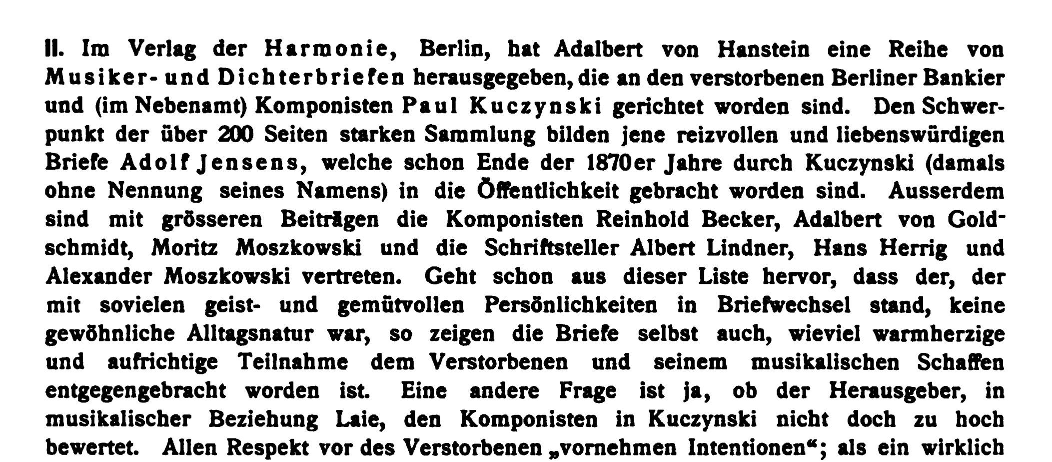
VI. **Benedict Widmann.** Gehör- und Stimmbildung. Zweite verbesserte Auflage. Ebenda.

VII. **Otto Leisner.** Der Gesangsunterricht auf den Seminarien. Ebenda.

VIII. **Carl Debuysère.** Die Klavierdilettanten. Ebenda.

IX. **Carl Metz.** Das deutsche Kunstlied. Ebenda.

I. Ferdinand von Strantz, der ehemalige (1876—1887) Direktor der Königl. Oper in Berlin, der am 31. Juli seinen 80. Geburtstag feiern konnte, hat (im Verlag der Verlags-Anstalt Akt.-Ges. vorm. J. F. Richter in Hamburg) aus seinem reichbewegten Leben „Erinnerungen“ herausgegeben, die dem Freunde der Schau- wie der Opernbühne eine Fülle interessanter, reizvoller und pikanter Einzelheiten bieten. Von Haus aus Offizier, dann Sänger und Schauspieler, Regisseur (in Dresden und Berlin), Theater-Direktor (in Leipzig von 1870—76), zuletzt Opern-Direktor in Berlin, ist von Strantz natürlich mit einer Unmasse musikalischer Celebritäten in mehr oder minder intime Berührung gekommen und geizt mit diesen seinen Erfahrungen durchaus nicht. Liszt, Manuel Garcia, der berühmte Gesanglehrer, der auch Strantz zum Sänger ausbildete, Wilhelmine Schröder-Devrient, Jenny Lind, Gustav Roger, Tichatschek, Richard Wagner, die berühmten Mitglieder der Berliner Oper aus den 1870er und 1880er Jahren, sie alle ziehen in bunter Reihe an uns vorüber, und von allen weiss der amüsante (und doch diskrete!) Plauderer Interessantes, vielfach direkt Neues, zu erzählen. Alles in allem ein ebenso liebenswürdiger wie unterhaltsamer Beitrag zur Theater-Geschichte des 19. Jahrhunderts, dem es an einer zahlreichen und dankbaren Leser-Gemeinde nicht fehlen wird. Das Buch ist u. a. auch mit verschiedenen faksimilierten Briefen, darunter Gustav Roger, Emil Devrient, Ludwig Dessoir, Karl von Holtei, Adolf Wilbrandt, Bogumil Dawison als Absender geschmückt. Nicht ohne Rührung wird man einen solchen von Roger lesen, der nach der verhängnisvollen Jagd, die dem Sänger den rechten Arm kostete, von diesem idealen Tenoristen mit der linken Hand geschrieben worden ist. Frei nach Hamlet könnte man sagen: „O welch ein edler Leib ward hier zerstört!“ Über die Gründe, die seiner Zeit den Austritt des Verfassers aus dem Verbande der Kgl. Oper herbeiführten, geht dieser mit diskreter Hand hinweg, auch hier sich als echter Kavalier und Mann von vornehmem Takt erweisend. Aber auch bei ihm heisst es schliesslich nicht ohne Resignation: „Vieles erleben, heisst viele überleben.“



II. Im Verlag der Harmonie, Berlin, hat Adalbert von Hanstein eine Reihe von Musiker- und Dichterbriefen herausgegeben, die an den verstorbenen Berliner Bankier und (im Nebenamt) Komponisten Paul Kuczynski gerichtet worden sind. Den Schwerpunkt der über 200 Seiten starken Sammlung bilden jene reizvollen und liebenswürdigen Briefe Adolf Jensens, welche schon Ende der 1870er Jahre durch Kuczynski (damals ohne Nennung seines Namens) in die Öffentlichkeit gebracht worden sind. Ausserdem sind mit grösseren Beiträgen die Komponisten Reinhold Becker, Adalbert von Goldschmidt, Moritz Moszkowski und die Schriftsteller Albert Lindner, Hans Herrig und Alexander Moszkowski vertreten. Geht schon aus dieser Liste hervor, dass der, der mit sovielen geist- und gemütvollen Persönlichkeiten in Briefwechsel stand, keine gewöhnliche Alltagsnatur war, so zeigen die Briefe selbst auch, wieviel warmherzige und aufrichtige Teilnahme dem Verstorbenen und seinem musikalischen Schaffen entgegengebracht worden ist. Eine andere Frage ist ja, ob der Herausgeber, in musikalischer Beziehung Laie, den Komponisten in Kuczynski nicht doch zu hoch bewertet. Allen Respekt vor des Verstorbenen „vornehmen Intentionen"; als ein wirklich schöpferisches Talent möchten wir ihn doch nicht gelten lassen.

III. IV. Unter dem Titel „Im Foyer" hat Richard Heuberger, derzeit Musik-Referent der „Neuen Freien Presse" in Wien, im Verlage von Hermann Seemann Nachfolger in Leipzig gesammelte Essays über das Opern-Repertoire der Gegenwart herausgegeben, Feuilletons, welche in der Zeit von 1890 bis 1900 in der Münchener „Allgemeinen Zeitung", der Wiener „Neuen Freien Presse", dem „Wiener Tagblatt" u. a. zuerst erschienen sind. Es sind etwa 40 Themen, die sich, wie gesagt, zumeist mit in Wien aufgeführten Opern-Neuheiten befassen. Wenn ich nun zunächst hervorhebe, dass unter diesen 40 Stoffen etwa ein gutes halbes Dutzend (Barbier von Bagdad, Bauernehre, Falstaff, Werther, Hänsel und Gretel, Eugen Onegin, Der Dämon) für die Gegenwart noch aktuelles Interesse haben, dass aber der weitaus grössere Teil dieser entweder ab- oder durchgefallenen Neuheiten für die Gegenwart nur „historischen" Wert hat, so ergiebt sich daraus indirekt ein wahrhaft trostloses Bild unserer derzeitigen Opern-Produktionen. Im übrigen wird aber, wer der Sache intensivere Teilnahme entgegenbringt, diese Heubergerschen Feuilletons, die vom Verfasser selbst als „Aufzeichnungen eines Zeitgenossen über Ereignisse der Kunst" gekennzeichnet werden, nicht nur mit Interesse, sondern auch mit positivem Nutzen zu lesen imstande sein. Heuberger versteht die seltene Kunst, aus jedem Gestein Funken zu schlagen, und durch historische und ästhetische Streifblicke auch Stoffe schmackhaft zu machen, die an und für sich nur bescheidenen Reiz auszuüben imstande sind. Er ist ferner von einer ebenso wohltuenden wie heutzutage seltenen Aufrichtigkeit und Wahrheitsliebe. Man lese beispielsweise seinen durchaus objektiv gehaltenen Bericht über die Neueinstudierung von Glucks „Iphigenia in Aulis", der mit den Worten schliesst: „Ich verpflichte mich, mir von demjenigen, dem ‚Iphigenia in Aulis' einen grossen, aufrichtigen, unaffektierten Genuss bereitet hat, die ganze ‚Messiade' von Klopstock vorlesen zu lassen." Es hat sich, wie es scheint, niemand zur Sache gemeldet! — Von demselben Verfasser sind (im gleichen Verlage) „Musikalische Skizzen" erschienen, eine Reihe kleiner, anspruchsloser Gelegenheits-Arbeiten (Gedenktage, Nekrologe), von denen „Über Operntexte" und der Nekrolog auf Anton Bruckner besonders hervorgehoben werden mögen. Es verrät ebensoviel Mut wie richtige Pietät, angesichts der in Wien so hoch gehenden Bruckner-Begeisterung in die posaunengeschwellten Lobeshymnen nicht einzustimmen, sondern festen Mutes und ruhigen Gewissens auf seinem kühl abweisenden Standpunkte zu beharren. „Ich wäre glücklich", so schliesst Heuberger vornehm und taktvoll seinen Nekrolog, „wenn ich in den Chor der Huldigenden rückhaltlos einstimmen könnte; es hat mir aber nie einleuchten wollen, dass man am Rande eines offenen



Grabes mit gewundenen Worten oder gar mit Lügen — und seien es die wohltönendsten — einem Dahingeschiedenen ‚die letzte Ehre‘ erweise. Als verdiente ein ehrlicher Mann nicht so gut ehrliche Worte wie ehrliche Thränen!“ Das sind goldene Worte, deren Wirkung durch jeden Zusatz nur abgeschwächt werden könnte. Max Steuer.

V. Anleitung zur Instrumentierung von Chorälen, Chorliedern und Gesangstücken jeder Art von G. Wunderlich, II. Aufl. von Carl Kipke. (Verlag C. Merseburger.) Das mit zahlreichen Notenbeispielen versehene ca. 100 Seiten starke Büchlein ist als Hülfsbuch für Kantoren und Dirigenten von Gesang- und Musikchören auf dem Lande, sowie für alle diejenigen, denen die Leitung des Gesangs beim öffentlichen Gottesdienst und die Aufführung von Kirchenmusiken obliegt, berechnet. Der erste Teil, der ungefähr die Hälfte der Schrift umfasst, beschäftigt sich eingehend mit der Beschreibung, Einrichtung und Behandlung der in Frage kommenden Instrumente. Die Übersichtlichkeit und Handlichkeit dieses Teils beruht im wesentlichen auf einer guten Sichtung des Materials und Beschränkung auf das Notwendigste. Knapp in der Form und doch ausreichend in Hinweisen auf die Praxis ersetzt diese kleine Instrumentationslehre, deren zweiter Teil eine Anleitung zur Instrumentierung von Chorälen, Chorliedern und anderweitigen Gesangstücken bietet, die umfangreicheren Lehrbücher, indem für den Verfasser lediglich der im Titel angedeutete Zweck dieser Abhandlung massgebend ist. Das Schriftchen wird ebenso wie in seiner ersten, so auch im Gewande der bedeutend verbesserten zweiten Auflage als treuer Ratgeber den interessierten Kreisen willkommen sein.

VI. Gehör- und Stimmbildung von Benedict Widmann. (II. verbesserte Aufl.) (Verlag C. Merseburger.) Wenn der als Schriftsteller rühmlichst bekannte Verfasser dem Titel hinzufügt: „Eine auf physiologische, psychologische und pädagogische Untersuchungen und Beobachtungen gegründete Anleitung“, so sind damit die Abschnitte des Inhaltsverzeichnisses dieses wertvollen, interessant geschriebenen Buches der Hauptsache nach gekennzeichnet. Nachdem der Leser zunächst über die Sinnesapparate im Allgemeinen und Speziellen, sowie über Wahrnehmung und Auffassung des Schalls orientiert ist, wird im Folgenden die Pflege und Ausbildung des Gehörsinns erörtert, die zu einer Anzahl trefflicher Bemerkungen Gelegenheit giebt. Ist der erste Teil des Buches der Gehörbildung gewidmet, so ist der zweite Teil eine Schule der Stimmbildung. Der Autor ist ein guter Pädagoge und besitzt eine bemerkenswerte Belesenheit, deren Früchte er in lehrreichen Citaten und Hinweisen auf die hervorragendsten einschlägigen Werke älterer und neuerer Zeit niederlegt. Die Schrift ist zwar für den Schulgesang in erster Linie berechnet, wird aber jedem Gesanglehrer und Studierenden von Nutzen sein.

VII. Der Gesangunterricht auf den Seminarien von Otto Leisner. (Verlag C. Merseburger.) Leisner vertritt einen sehr vernünftigen, ernsten Standpunkt, seine Forderungen sind wohldurchdacht. Ohne Vorurteil, nicht blind gegen die Unzulänglichkeit des Musikunterrichts auf den Seminarien, giebt der Verfasser der Praxis verschiedenes Bemerkenswertes. Die guten Anregungen dieses Schriftchens werden auch keineswegs durch die entschieden zu hoch gegriffenen Anforderungen an das Repertoire eines Seminaristenchors geschmälert. Sehr beherzigenswert sind namentlich ausser den Spezialartikeln die allgemein gehaltenen Kapitel über die Aufgabe der Pflege und Veredlung des deutschen Volksgesangs, über Bildungswert und Würdigung des Gesangs, sowie über die Bedeutung der musikalischen Bildung für den Lehrer.

VIII. Die Klavierdilettanten von Carl Debuysère. (Verlag C. Merseburger.) Der Verfasser will mit seiner Broschüre einen Beitrag zur Lösung der Dilettantenfrage beisteuern; möge sein Büchlein von recht vielen jungen Lehrkräften gelesen werden: es sind die Erfahrungen eines gewiegten Praktikers, die leider viel Wahres enthalten.



IX. Das deutsche Kunstlied. Musik-ästhetische Betrachtungen, nebst einem Anhange: Farbe und Ton von Carl Metz. (Verlag C. Merseburger.) Es wird heutzutag gar viel über Musikästhetik geschrieben und geredet, und es berührt äusserst angenehm, wenn man auf diesem vielumstrittenen und vielbesprochenen Kunstgebiet ausgesprochenen Individualitäten begegnet, deren Ansichten uns nicht nur einen Extrakt der gerade vorzugsweise herrschenden Richtung bescheren. Das erwähnte Buch von Metz zeigt nunmehr eine Reihe eigener Gedanken und ist das Resultat gesunder ästhetischer Kritik. Metz analysiert das musikalische Kunstwerk und untersucht die Wirkung der Aufnahme seiner poetischen und musikalischen Elemente auf den Zuhörer und unterzieht die Grenze des Darstellungsgebiets der lyrischen Poesie und der absoluten Musik, unter Berücksichtigung der Resultate der Untersuchungen der bekanntesten Schriftsteller, einer scharfen Beleuchtung. Die einzig ästhetisch völlig zu rechtfertigende Verknüpfung von poetischen Arten mit der Musik — mit Ausschluss der epischen Arten — ist für Metz das reine lyrische Lied. Auf den ästhetischen Betrachtungen des Vorangegangenen aufbauend, vollzieht der Verfasser an der Hand von Beispielen sodann die Verquickung poetischer und musikalischer Elemente zum organisch einheitlichen Kunstwerk: dem Lied. Die Fülle treffender und origineller Auseinandersetzungen wird von einem Anhang beschlossen, der den Liebhaber der Farben-Ton-Associationstheorie eine originelle Anregung bieten mag und vom rein ästhetischen Standpunkt aus manches für sich hat. Adolph Pochhammer.

MUSIKALIEN

I. **Emilio Pizzi.** Missa solemnis für gem. Chor, Solostimmen und Orchester. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

II. **A. von Othegraven.** Der Milchbrunnen, op. 15. Ebenda.

III. **Heinrich Reinhardt.** Zwei Männerchöre, op. 44. Verlag: Adolf Tandler, Wien.

IV. **O. Fischer.** Zwei Lieder für die Loge. Verlag: Hermann Oesterwitz, Dessau.

V. **Otto Urban.** Maurerische Chorgesänge nach Mozart für Solo und Chor. Ebenda.

VI. **Oskar Stalla.** Zwei Lieder f. Gesang u. Pianoforte. Verlag: Adolf Tandler, Wien.

VII. **Heinrich Reinhardt.** Fünf Lieder f. eine Singst. mit Klavier, op. 71. Ebenda.

VIII. **C. Th. Wirz.** Lied, op. 35. Verlag: B. Schellenberg, Trier.

IX. **C. A. von Laffert.** Nachts. Ebenda.

X. **Gustav Dippe.** Vierzehn Lieder, op. 15—18. Verlag: C. A. Challier & Co., Berlin.

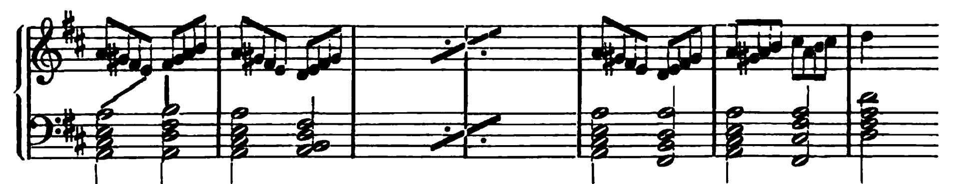
XI. **Ferdinand Pfohl.** Turmballaden, nach fünf Dichtungen von Max Haushofer, op. 14. Verlag: Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig.

I. Der „Missa solemnis" für gemischten Chor, Solostimmen und Orchester von Emilio Pizzi, welche im Verlage von F. E. C. Leuckart erschienen ist, merkt man es an, dass das Können ihres Schöpfers weit hinter seinem Wollen zurück steht; denn oft erinnert seine Musik doch noch gar zu sehr an die Schulbank. Sequenzen folgen auf Sequenzen bis zum Übermass, die Bässe bewegen sich auffallend oft in öden gebrochenen Akkorden, und man ist froh, gelegentlich einmal einer interessanten Akkordfortschreitung zu begegnen. Das „Gloria" beginnt mit folgendem geistreichen Unisono:





dem sich ein ebenso dürftiges Thema:



anschliesst. Geradezu naiv aber ist das Motiv, über dem das „Adoramus te" erklingt:



Einiges Lob verdient das Tenor-Solo „Gratias agimus", und die kleine Fuge am Schluss des „Gloria" ist korrekt gearbeitet. Im „Credo" findet sich eine durch nichts motivierte Quinte zwischen Bass und Tenor, im übrigen aber weist dasselbe einige schöne Akkord-Fortschreitungen auf. Das „Agnus Dei", Tenor-Solo, streift hart die Grenze des Trivialen. Was die Behandlung der Singstimmen betrifft, so hat sich Emilio Pizzi die Sache ziemlich leicht gemacht, denn etwa der fünfte Teil des Ganzen ist für Unisono-Chor geschrieben. Erwähnt sei schliesslich noch, dass der Autor „La-u-da-mus te" statt „Lau-da-mus te" zu singen beliebt.

II. Wie ganz anders als die „Hohe Messe" von Pizzi tritt uns A. von Othegravens Opus 15 „Der Milchbrunnen" entgegen, das ebenfalls im Verlage von F. E. C. Leuckart erschienen ist. Othegraven hat es verstanden, eine die liebliche Dichtung H. Seidels trefflich illustrierende Musik zu schreiben, frei von allen Plattheiten. Anmutig klingt das „Wunderbar ein seltner Bronnen" für Frauenstimmen, zu denen sich später der Tenor gesellt; von schöner Wirkung ist die stete Wiederholung des g bei der Stelle „Dorthin trägt die Mutter Gottes in den stillen Mondscheinnächten". Auch die musikalische Illustration der Worte „sie wiegt sie in den Armen" und die Steigerung bei „Und aus ihren Himmelsaugen strahlt auf die so früh Verlassenen" verdient alle Anerkennung. Der für gemischten Chor und Orchester komponierte „Milchbrunnen" sei zur Aufführung warm empfohlen.

III. Heinrich Reinhardt hat mit seinem bei Adolf Tandler in Wien erschienenen Opus 44 die wahrlich nicht kleine Literatur für Männerchor um zwei weitere Nummern vermehrt. Besonderen Anklang in den Männergesangvereinen dürfte No. 2 „Soldatenlied" finden, während man in No. 1 Fortschreitungen begegnet, die man in dergleichen Werken lieber vermeiden sollte.

IV. Im Verlage von Hermann Oesterwitz in Dessau sind von Bruder O. Fischer zwei Lieder für die Loge „Schlussgesang am Logen-Stiftungsfest" und „Meisterlied" erschienen. Die Lieder mögen für den Kreis und für den Zweck, für welche sie geschaffen, durchaus passend erscheinen, die Allgemeinheit aber können Musik und Text, in dem es u. a. heisst: „Dem Tod als Freund ins Auge schauen, das ist des Maurers Meisterstück!" in keiner Weise interessieren.

V. Ähnlich verhält es sich mit den in demselben Verlage erschienenen maurerischen Chorgesängen „Zum Schwesterfeste", „Zum Stiftungsfeste" und „Zum Johannisfeste" nach Mozart für Solo und Chor bearbeitet von Bruder Otto Urban. Die drei genannten Werke zeugen von einem grossen Geschick ihres Bearbeiters, und da sie keine besonders hohen Ansprüche an die Ausführenden stellen, werden sie auf Logenfesten den rechten Beifall finden. Eine seichte Komposition ist Bruder E. Röders Lied „Zum Johannisfeste" für Bariton-Solo und Chor, das ebenfalls bei Oesterwitz erschienen ist.

Max Puttmann.



VI. Oskar Stalla: Zwei Lieder für Gesang und Pianoforte. Der Autor neigt dem „Volksliede" zu, geht hierbei aber dem Trivialen nicht immer aus dem Wege. Die Verwendung von Tremolos, Triolen und Arpeggien ist eine recht willkürliche und innerlich unberechtigte.

VII. Heinrich Reinhardt: Fünf Lieder für eine Singstimme mit Klavier, Op. 71. „Waldesgespräch" erhebt sich in der vornehmen Harmonisierung weit über die vier anderen Lieder, die sich in ausgefahrenen Bahnen bewegen.

VIII. C. Th. Wirz: „Viel tausend Sterne blinken am blauen Himmelszelt", Lied, Op. 35. Ein einfaches, seichtes Stück ohne jeglichen Reiz!

IX. C. A. v. Laffert: „Nachts" für mittlere Singstimme. Ein hübscher, zartgewobener Gesang, der jedoch verschiedene schlecht deklamierte Stellen (Takt 7, 11, 17, 24) aufweist.

X. Gustav Dippe: 14 Lieder, Op. 15, 16, 17, 18. Der Komponist besitzt Erfindungsgabe und ein gediegenes Können, scheint jedoch an seine Konzeptionen öfters zu wenig Selbstkritik zu legen. So stehen minderwertige Sachen neben glücklich gelungenen. Zu den ersteren zählt Op. 15 No. 3, Op. 16 No. 2 und 3, Op. 17 No. 2. Von den übrigen Liedern heben sich lediglich die beiden: „Denk' es, o Seele" (Op. 17 No. 3) und „Sommernacht" (Op. 18 No. 1) heraus. Diese beiden Gebilde entsprechen den Anforderungen der modernen Liedkomposition hinichtlich des Ausdrucks, der Deklamation und der Stimmung.

XI. Ferdinand Pfohl: „Turmballaden" nach 5 Dichtungen von Max Haushofer, Op. 14. Diese Tondichtungen haben uns wirklich etwas Neues zu sagen und zeigen eine entschieden schöpferische Kraft. Freilich werden sie wegen der an die Ausführenden gestellten Anforderungen nur Berufskünstlern zugänglich sein. Manches mag auf den ersten Anblick bizarr erscheinen, wie auch die Harmonik äusserst kompliziert gestaltet ist. Pfohls Werk verlangt ein tiefes Eindringen und ein liebevolles Befassen mit der Sache. Eben darum werden unsere modernen Vortragskünstler dem Tondichter für diese neue Gabe wohl Dank wissen. Dr. Ludwig Schiedermair.





REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien



ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT. No. 12. Das Heft wird durch einen „Bayreuther Eindrücke" überschriebenen Aufsatz von Max Koch eingeleitet, der am Schluss empfiehlt, die ganze Reihe der dem Festspielhaus gewonnenen Werke zunächst in einem Gesamtcyklus vorzuführen und dann durch Heranziehung auch Nichtwagnerscher Werke, z. B. des „Fidelio", Wagners Bayreuther Idee auszugestalten. An grösseren Beiträgen enthält das Heft ausser einem interessanten Aufsatz von C. F. Ardy Williams („A Travellers note from Delphi") einen Bericht über die Londoner Opernsaison von I. A. Fuller-Maitland, der die Aufführungen von Stanfords „Much ado about nothing" und De Laras „Messaline" behandelt, und der es bitter beklagt, dass die klassischen Opern dieses Jahr noch mehr als sonst in London vernachlässigt worden seien.

PALÉOGRAPHIE MUSICALE. No. 51. Das Heft bringt die Fortsetzung von „l'accent latin et les maitres des 15., 16., 17. siècles" und behandelt Josquin de Près.

MONATSHEFTE FÜR MUSIKGESCHICHTE. No. 8. Enthält als einzigen grossen Aufsatz eine bemerkenswerte Studie über den gregorianischen Choral von P. Ambrosius Kienle.

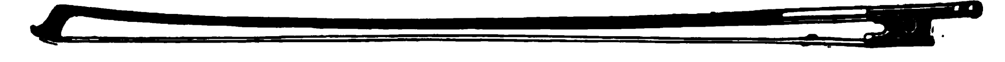
ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG. No. 32—37. Aloys Obrist setzt seine Ausführungen über das „Operndeutsch" fort. Otto Lessmann berichtet ausführlich und bedeutungsvoll über die einzelnen Bayreuther Aufführungen. Felix Weingartner behandelt in einer kurzen Studie Beethovens Leonoren-Ouverturen und entscheidet sich für die zweite Leonoren-Ouverture als die Beste: „ein durchaus für sich bestehendes, dabei höchst wertvolles Musikstück, das nichts anderes darstellt, als die richtige, ja die einzig wirkliche und voll befriedigende Einleitung zum „Fidelio". Ein gründlicher kritischer Essay von Peter Raabe behandelt Weingartners Schriften „Über das Dirigieren" und „Bayreuth 1876—1896." Camille Bellaigues Abhandlung „Die Musik vom soziologischen Standpunkt" (übersetzt von Margar Toussaint) findet seine Fortsetzung.

DER KUNSTWART. Zweites Septemberheft. Georg Göhler schliesst seine Abhandlung über Enrico Bossi mit der Versicherung, derselbe könnte künftig bei der Wiederbelebung der italienischen Musik durch den Geist unserer deutschen Grossmeister Liszt und Wagner ein Helfer werden.

BÜHNE UND WELT. Erstes Septemberheft. Dem Münchener Prinzregenten-Theater widmet Georg Schaumberg in einem längeren reichillustrierten Aufsatz ein „herzliches Glückauf!"

LE MÉNÉSTREL (Paris). No. 34 und 35. Paul d'Estrées setzt seine umfangreiche Studie „l'art musical et ses interprêtes depuis deux siècles" fort; er bespricht das Musikleben zur Zeit des Konsulats und des Empire. Julien Tiersots Aufsatz „la musique dans l'Inde" erfährt gleichfalls seine Fortsetzung. Ein kurzer Bericht („l'inauguration du theâtre wagnerien de Munich") beschäftigt sich mit dem Prinzregententheater in München. In No. 35 beginnt A. Pougin eine „courte monographie de la sonate".

— No. 36. Paul d'Estrées dehnt seine interessanten Ausführungen auf die Triumphe der italienischen Schule im Ausland aus; er berichtet über Spontini, über die Première von dessen „Vestalin" und wendet sich dann zu Paër und Delacroie. —



Pougin behandelt in der Fortsetzung seines Aufsatzes über die Sonate Ph. E. Bach und gelangt zu Beethoven.

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT (Leipzig). No. 34—37. Arthur Smolian spricht in einem warm empfundenen Artikel „Zur Verständigung über Johannes Brahms" bedeutsame Worte. L. Wuthmann („Einige Elementarirrtümer und Fundamentalsätze einer ausserhistorischen Musiktheorie") polemisiert gegen die in No. 29 enthaltenen Ausführungen Otto Waldapfels. Eine Studie von Eugen Segnitz beschäftigt sich mit den neuen musiktheoretischen Werken von Alfred Richter und E. F. Richter.

— No. 38. Interessant ist die Veröffentlichung eines autobiographischen Charakter tragenden Privatbriefes des verstorbenen Chrysander, in dem es heisst, Chr. sei nie etwas anderes gewesen als Musiker; er habe von Wagner den Weg zu Bach und Händel gefunden und betrachte es als ein grosses Glück, dass er Wagner schon so früh und unbefangen aus seinen Partituren kennen lernte.

RIVISTA MUSICALE ITALIANA. Fascicolo 3. Den Hauptinhalt des Heftes bilden die Fortsetzung von Giuseppe Robertis Aufsatz über die Musik in Italien im 18. Jahrhundert, R. Grassi-Landis Ausführungen über „Genesi della musica" (über Rhythmus und Melodie) und E. Adaïewskys Zusammenstellung „les chants de l'eglise Grecque". Von den kritischen Beiträgen seien ganz besonders hervorgehoben eine Analyse der Kreutzer-Sonate von Dino Sincero und eine Studie „la nuova romanza" von G. Mauke, die sich mit Alexander Ritter, Conrad Ansorge, Zumpe, Hans Sommer, Weingartner, d'Albert, Georg Stolzenberg, Hugo Wolf („per me Ugo Wolf è l'uno genio sorto dopo Franz Schubert!"), Joseph Scheid und Peter Gast beschäftigt.

BAYREUTHER BLÄTTER, VII.—IX. Stück enthält Briefe Wagners an Eugen Gura, Albert Niemann, Franz Betz, Karl Hill und Amalie Friedrich-Materna, wichtige Äusserungen Wagners zur Entstehung und Gestaltung des „fliegenden Holländers" und namentlich einen hochbedeutenden Aufsatz Hans von Wolzogens: „Märchenzüge im Ring", welcher die mannigfachen Übereinstimmungen zwischen der Handlung der Nibelungen-Tetralogie und bekannten deutschen und ausländischen Märchen darthut (so entspricht die Überlistung Alberichs durch Wotan und Loge im „Rheingold" den Märchen vom „Gestiefelten Kater" und vom „Geist im Glas", die Sage von der Erweckung Brünnhildens dem Dornröschenmythus; die Jugend Siegfrieds weist durchgehende Ähnlichkeit auf mit dem Märchen vom „jungen Riesen", von „dem, der ausging, das Gruseln zu lernen", von den „zwölf Jägern" und vom „Trommler"; auch im Märchen von „Hänsel und Gretel" findet sich ein Vöglein, das die Kinder im Walde führt, etc. etc.)

DER KIRCHENCHOR (Bregenz) No. 8. Eine eingehende Besprechung befasst sich mit den vor kurzem erschienenen, das Gebiet der kirchenmusikalischen Fragen betreffenden Bücher von P. Ambrosius Kienle und Paul Krutschek.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK No. 32/3. N. Harzen-Müller setzt seinen Bericht über die grosse Berliner Kunstausstellung fort. Über das Pyrmonter Lortzingfest berichtet Edwin Neruda.

— No. 34/5, 36. Eine wertvolle kritische Studie von Benno Geiger beschäftigt sich mit Arrigo Boitos „Nero". Der Verfasser lobt es ganz besonders, dass Boito „das thätige progressive Element mit dem dichterischen auf schöne Weise zu vereinen" gewusst habe. A. W. Gottschalg berichtet über „ein neues Orgelwerk in Neudietendorf"; Paula Reber liefert eine ebenso interessante als formschöne Arbeit über „Die Musik des Starnberger Sees" und einen Bericht über das Münchener



Prinzregententheater. Ein längerer Aufsatz von Professor H. Kling: „Hector Berlioz in Genf im Jahre 1865" bringt viel Interessantes und manches Neue über Berlioz.

DIE SÄNGERHALLE (Leipzig) No. 35. Jendrossek berichtet über „Verstümmelungen und widersinnige Auslegungen von Liedertexten"; er wendet sich gegen die Veränderungen, die Arndts Lied „Sonne, Mond und Sterne" durch Sängerchöre erfährt, gegen die im „Leipziger Liederbuch", in „Balliens Liederschatz" und in F. Hirts „Lesebuch für die Oberstufe" enthaltenen Entstellungen der schönsten deutschen Lieder. Da heisst es etwa anstatt „Deutsche Frauen, deutsche Treue, deutscher Wein und deutscher Sang" —: „Deutsche Sitten, deutsche Treue, deutscher Mut und deutscher Sang"; oder anstatt: „Nur in Deutschland muss mein Schätzlein wohnen" —: „Nur in Deutschland, da will und muss ich wohnen." Mit Recht verdammt der Verfasser diese tollen Auswüchse einer kaum zu billigenden Prüderie.

LA MUSIQUE EN SUISSE (Genf) No. 1. Die erste Nummer dieser neuen musikalischen Zeitschrift wird durch einen launigen Anfangsaufsatz aus der Feder ihres Chefredakteurs E. Jaques-Dalcroze eingeleitet. Der Beginn einer wertvollen Studie „La renaissance musicale suisse" von E. Giovanna und eine an die Baseler Festspiele anknüpfende Betrachtung von Eduard Combe bilden den Hauptinhalt des Heftes, das im übrigen eine Fülle von musikalischen Nachrichten aus der Schweiz und aus dem Auslande enthält.

MONATSCHRIFT FÜR GOTTESDIENST UND KIRCHLICHE KUNST No. 9. Friedrich Spitta polemisiert gegen die in den „Nachrichten von dem evangelischen Kirchengesang-Verein für Württemberg 1901" enthaltenen Ausführungen des Stadtpfarrers Abel und führt aus, dass der Sologesang im Gottesdienst seine volle Berechtigung besitze.

DIE ZUKUNFT (Berlin) No. 50. Ein „Sommeropern" betitelter Aufsatz von Max Martersteig wendet sich gegen Bayreuth, lobt die Begründung des Prinzregenten-Theaters und bedauert es tief, dass sich niemand des „jammervoll darniederliegenden" Berliner Opernwesens annehme.

DAS MAGAZIN FÜR LITERATUR (Berlin) No. 36. Paul Preiss („Die ästhetische Bedeutung Bayreuths") verbreitet sich ausführlich über Wagners künstlerische Absichten und schreibt Bayreuth die „Ausbildung reinen Stils und fester Tradition deutscher Kunst" zu. Er sagt: „noch ist Bayreuth die einzige Stätte, wo das Wagnersche Kunstwerk in seiner vollen Macht der Eindrücke auf Geist und Gemüt genossen oder vielmehr . . . erlebt werden kann", hofft aber, dass nach dem Vorbild des Münchener Prinzregenten-Theaters auch in zahlreichen anderen deutschen Städten auf Wagnerschen Kunstprinzipien beruhende Opernhäuser erbaut würden.

STURM (Wien-München) No. 21. Mit scharfen Worten tadelt ein Aufsatz unter dem Titel „Bayreuth contra München" das Verhalten Bayreuths gegenüber dem Prinzregenten-Theater und besonders gegenüber dem an diesem Theater beschäftigten Hofkapellmeister Fischer.

REVUE DES REVUES No. 17. Ernest Tissot spricht sich im letzten Teil seiner Arbeit über die deutschen Studentenlieder wohl anerkennend über die in den deutschen Kommersbüchern enthaltenen Vaterlandslieder aus, verurteilt jedoch die heiteren deutschen Studentenliedchen, deren Witz er schwerfällig, monoton und plump findet. Er meint, Refrains wie „simserim" und „wau wau" wären unmöglich für lateinische Ohren; die deutschen Liebeslieder findet er zu ernst

und zu sentimental. Dagegen lobt er die deutschen Volkslieder sehr und sagt, in den Liedern keines andern Volkes sei die Schwermut stetiger vorhanden und aufrichtiger als in den deutschen.

BERLINER BÖRSEN-COURIER Nr. 433. Dr. Julius Levin veröffentlicht einen interessanten Briefwechsel mit Camille Saint-Saëns aus dem September 1901. Der letztere verweigerte Levin erst eine erbetene Unterredung aus Groll über die schlimme Aufnahme, die er 1887 in Berlin gefunden hatte, später gab er zu, dass seine Ernennung zum Mitglied der Akademie und der grosse Erfolg seiner Oper „Samson und Dalila" die früheren Ereignisse ausgelöscht habe, schrieb aber in seinem letzten an Levin gerichteten Brief folgende charakteristische Zeilen: „... ich möchte nicht, dass man meinen Worten eine grössere Tragweite gebe, als ich ihnen habe geben wollen. Ich kann persönliche Beleidigungen vergessen; ich kann dem Publikum für seine Beifallsbezeugungen dankbar sein, den Künstlern für ihre wertvolle Mitarbeit, Seiner Majestät für ihre kaiserliche Höflichkeit; aber es giebt etwas anderes, das ich nicht vergessen darf, und das ich nie vergessen werde. Ich habe in meiner Familie drei Generäle gehabt; als Chauvinist bin ich geboren, Chauvinist werde ich bleiben bis zu meinem letzten Atemzuge."

DER TAG No. 395. Unterhaltungsblatt. Dr. Wilhelm Altmann berichtet über die Beziehungen Richard Wagners zu Liszts Schwiegersohn, dem französischen Minister Emile Ollivier. Wagner, der von Liszt an Ollivier empfohlen worden war, fand in diesem während seines Aufenthaltes in Paris 1858 einen treuen Freund, der sich auch 1859 bis 1861 ausserordentlich rührig Wagners annahm. Überaus interessant sind die Berichte über die drei Konzerte, die Wagner 1860 und 1861 veranstaltete, und über die Aufführung des Tannhäuser, die sich im fünften Bande von Olliviers grossem Memoirenwerke „L'empire libéral" finden.

FRANKFURTER ZEITUNG No. 245. Erstes Morgenblatt. Die Festspiele von Béziers finden in F. Schotthoefer einen gründlichen Schilderer. Er ist von der heuer aufgeführten lyrischen Tragödie „Prométhée" von Jean Lorrain und F. Hérold mit Musik von Gabriel Fauré nicht sonderlich entzückt, lobt aber die grossartige Wirkung der Aufführung unter freiem Himmel, die wie ein mächtiges Vergrösserungsglas wirkt und alles ins Grosse hebt.

NEW-YORKER STAATSZEITUNG 16./8. August Spanuth äussert sich in einem musikalischen Reisebrief recht spöttisch über das „Hoflager der Königin-Witwe" Cosima Wagner in Bayreuth, deren Stolz gegenüber den Grössen des Adels und der Kunst er durch Erzählung zahlreicher ebenso treffender wie interessanter Anekdoten kennzeichnet; namentlich ihre zur Schau getragene Unkenntnis der Werke Brahms' und ihr Verhalten gegenüber Adelina Patti macht ihr der Verfasser zum Vorwurf.

DEUTSCHE MUSIKER-ZEITUNG (Berlin) No. 37. „Die Ausbreitung der Tonwellen" macht Hugo Scheffler zum Gegenstand einer längeren Abhandlung. Er beschreibt die verschiedenen Methoden zur Bestimmung der Schallgeschwindigkeit und berichtet namentlich Interessantes über die Abhängigkeit der Schallgeschwindigkeit von dem Medium (verschiedene Luftarten; im Wasser pflanzt sich der Schall 4½mal so schnell fort wie in der atmosphärischen Luft u. s. w.).

LEIPZIGER ZEITUNG 10./9. Dr. Max Zschommler behandelt das Leben des Dichters Carl Hinkel (1794—1817), dessen Lied „Wo Kraft und Mut in deutscher Seele flammen" noch heute in allen Kommersbüchern zu finden ist. Geboren in Chemnitz, studierte er seit 1812 an der Universität Leipzig, ergriff 1814 die Waffen gegen Napoleon, starb jedoch schon mit 23 Jahren. Seine Gedichtsammlung „Erste



Saitenklänge" enthält neben prächtigen Vaterlandsliedern und heiteren Rundgesängen auch ein grösseres Heldengedicht in Nibelungenstrophen: „Klotar, der Silberweise".

MAGDEBURGISCHE ZEITUNG 8./9. Über die ungarischen Volkslieder berichtet Robert Waldmüller Hochinteressantes. Dieselben sind vorwiegend lyrisch, da durch die Leibeigenschaft und andere demütigende Zustände kein echter Patriotismus und daher keine historisch-epische Poesie entstehen konnte. Waldmüller teilt das ungarische Volkslied in folgende Gattungen: Liebeslied, Pusstenlied, Trinklied, Jägerlied, Tanzlied, Kriegslied, Vaterlandslied, geistliches Lied, Ballade und Romanze. Die von ihm gegebenen Proben sind voll tiefster Empfindung. Die Balladen handeln meist von der Untreue der Ehefrau und ihrer Bestrafung durch den eifersüchtigen Gatten und haben meist einen höchst traurigen Ausgang. Am schönsten ist wohl das folgende Gedicht: Der verschmähte Liebhaber zwingt sein Mädchen, mit ihm zu tanzen; er ruft den Zigeunern, dass sie die ganze Nacht hindurch spielen sollten; alles Sträubens ungeachtet dreht er sie, bis ihr das Blut aus den Sohlen rinnt und sie tot zu Boden fällt. Dann wird sie begraben; er aber wirft sich auf ihre Leiche und stirbt.

GRAZER TAGBLATT. Nr. 239. Dr. Wilhelm Kienzl bespricht in einem grösseren Aufsatz Carlo Perinellos kurz vor Verdis Tode erschienene Verdi-Biographie. Er tadelt die allzugrosse Begeisterung des Verfassers für seinen Helden, die zu mannigfachen Anomalieen führt, lobt aber „manche feine Bemerkung und hübsche Betrachtung" und die schönen Schilderungen des Menschen Verdi.

DAS KLEINE JOURNAL. (Berlin) Nr. 242. Wilhelm Tappert fährt in seiner Geschichte der Marseillaise fort. Er erzählt, wie die von dem Royalisten Rouget de Lisle componierte Hymne zum Schlachtgesang der Republikaner wurde, der 1830 gelegentlich der Julirevolution neuerdings allgemein gesungen wurde und dem in Elend geratenenen Komponisten neues Ansehen und einen ruhigen Lebensabend verschaffte. Dann verbreitet er sich über die Irrtümer Hammas, Fétis' und Loths und verweist alle, die an der Autorschaft Rougets de Lisle zweifeln, auf Julien Tiersots Buch „Rouget de Lisle" (Paris 1892), das die sichere Begründung dafür enthält, dass die Marseillaise von Rouget geschaffen wurde.

RHEINISCH-WESTPHÄLISCHE ZEITUNG. (Essen) 3./9. Ein mit — N. — unterzeichneter „Aus dem Geburtsjahr des Wagnerianismus" betitelter Aufsatz knüpft an den von Ludwig Geiger in der „Frankfurter Ztg." veröffentlichten Brief Wagners an und berichtet über die Erstaufführung des „Lohengrin" in Weimar am 28. Aug. 1850. Einer der Ersten, die den Wert der Oper erkannten, war Theodor Uhlig, der sich in der „Neuen Zeitschrift für Musik" darüber höchst lobend aussprach. Die angeführten Citate zeigen, wie tief Uhlig in den Geist der Wagnerschen Kunst schon 25 Jahre vor Bayreuth eingedrungen war.

PRAGER TAGBLATT. Nr. 243. Morgen-Ausgabe. Ein „Richard Wagner in Australien" überschriebenes Feuilleton behandelt die vor Jahresfrist durch das von dem englischen Impresario Musgrave zusammengestellte „Wagner-Ensemble in Melbourne veranstalteten Aufführungen von „Lohengrin" und „Tannhäuser". „Lohengrin" wurde in sechs Wochen achtzehnmal, „Tannhäuser" in dreizehn Wochen neununddreissigmal gegeben; das Publikum war von ungeheurer, dauernder Begeisterung erfüllt. Man will nunmehr in Melbourne eine ständige deutsche Oper errichten, in welcher die Werke Mozarts und Webers zum erstenmal aufgeführt werden sollen.

CHEMNITZER TAGEBLATT. 29./8. In einer Artikelserie „Musikalische Charakterköpfe" behandelt Dr. Erich Urban zunächst Richard Strauss. Er sagt, Strauss

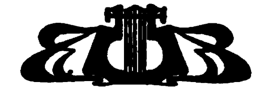
sei erst verhältnismässig spät zu seiner wahren Natur und zu einer freien, selbstherrlichen Bestätigung seiner Individualität gelangt. Erst mit dem 1887 entstandenen „Macbeth" tritt er auf eigenen Boden, und erst im „Heldenleben" ist er zum erstenmale ganz er selbst. Urban sieht in der symphonischen Dichtung Strauss' eigentliches Gebiet. „Ohne dass sich die Zahl der Instrumente viel vermehrt hätte, ist die Ausdrucksfähigkeit des Orchesters ins Unheimliche gesteigert. Kaum etwas existiert, das nicht in den Bereich des orchestralen Darstellungsvermögens gezogen werden könnte." Eben so hoch schätzt Urban den Dirigenten Strauss, dessen segensreiche Thätigkeit an der Berliner Hofoper er ausserordentlich rühmt.

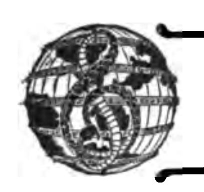
— 1./9. Dr. Erich Urban beschäftigt sich in einer liebevollen Studie mit Edward Grieg und mit Christian Sinding. Für Grieg findet er Worte warmer Begeisterung. „Von unbeschreiblichem Zauber, wie das Land unter der Mitternachtssonne selbst, ist seine Musik. Absonderlich und geheimnisvoll mit einander verknüpft sind seine Harmonieen. Ganz vom Alltäglichen abweichende Linien haben seine Melodieen. Herbe, klagend sind sie, selbst im ausgelassenen Springtanz noch von einer tiefen Melancholie. Grieg ist nicht der Meister der grossen Formen. Im kleinen Rahmen giebt er, der beste Filigrankünstler, seine feinsten und entzückendsten Stücke." Sinding, den er den „Brahms des Nordens" nennt, ist nach Urban „eine herbe Natur, grosszügig in der Melodie, überkühn in der Harmonie, im Aufbau kantige Motive wie Felsblöcke auf einander türmend." Urban rühmt namentlich seine Kompositionen zu Holger Drachmanns „Buch der Lieder", sein „Quintett" und seine grossen Orchesterwerke.

NEUES PESTER JOURNAL. 1./9. In einem warmen Nekrolog wird hier des am 1. Sept. plötzlich einem Schlaganfall erlegenen Direktors des Pester Nationalkonservatoriums Eduard von Bartay gedacht, der am 6. Oktober 1825 geboren, erst Jus studierte und die Beamtenlaufbahn einschlug, 1876 Leiter des Nationalkonservatoriums wurde und sich durch seine Reformen an diesem Institut, sowie auch als Komponist einen geachteten Namen gemacht hatte. „Eduard von Bartay war einer der wenigen Männer auf dem Gebiete unseres kulturellen Schaffens, der sicherlich nur Schätzer seines Talents und seines rastlosen Strebens besass, nur Freunde, die ihm höchste Wertschätzung und Sympathie entgegenbrachten."

IM BÖRSENBLATT F. D. DEUTSCHEN BUCHHANDEL Nr. 215 vom 14. September finden wir einen sine ira et studio abgefassten kleinen Artikel, der in ruhiger, sachgemässer Weise darlegt, dass das neue Prinzregenten-Theater zu München von Rechts wegen nicht berechtigt ist, Wagners Dramen aufzuführen. Der Prozess, zu dem die Kollisionen der Wagnerschen Erben mit Possart wohl anwachsen werden, wird hier hoffentlich Klarheit schaffen.

DIE RHEINLANDE. 1901. September-Heft. Dr. Otto Neitzel verbreitet sich in überaus anregender, geistreicher Weise über den Bayreuther-Stil und zeigt, indem er die diesjährigen Bayreuther-Festspiele einer feinsinnigen Kritik unterwirft, wie selbst dort die erste Forderung des Bayreuther Ideal-Stils nicht erfüllt worden ist: die direkte, unmittelbare Wirkung der Darstellung auf den Zuschauer. Wann wird sich endlich des Meisters Forderung: Deutlichkeit allen Künstlern, produzierenden wie reproduzierenden, ins Herz gegraben haben?! — Auch über die Hauptforderungen der Wirksamkeit eines Opernstoffes werden goldene Worte gesagt.





KRITIK



DRESDEN. Als erste Neuheit der Spielzeit brachte die hiesige Hofoper die zweiaktige Volksoper „Der polnische Jude“ von Karl Weis (Text nach Erckmann-Chatrian von Victor Léon und Richard Batka) zur Aufführung. Auch hier war dem Werk ein starker Erfolg beschieden, der indessen am Schlusse, als man den anwesenden Komponisten rief, nicht ohne Widerspruch blieb. Den zarter besaiteten Gemütern war offenbar der grausige „Traum“ auf die Nerven gefallen, dem Erckmann-Chatrians „juif polonais“, wo immer er gegeben wurde, vornehmlich seine Wirkung dankte. Und die Leute haben so Unrecht nicht. Über die Zeiten, da man das Gruselige um seiner selbst willen liebte, sind wir hinaus. Mit andern Worten, das der Oper zu Grunde liegende Drama ist für uns veraltet. Die Fabel von dem Bürgermeister, der vor 15 Jahren einen seine Gastfreundschaft ansprechenden polnischen Juden ermordete und beraubte, am Vorabend der Vermählung seiner Tochter durch einen Doppelgänger desselben an seine grausige That gemahnt wird und diese dann durch seinen nach einem fürchterlichen, ihm die Schrecken eines über ihn gehaltenen Gerichtes vor die Seele führenden Traum erfolgten plötzlichen Tod sühnt, erscheint uns heute stark auf die „höheren Regionen“ im Theater berechnet. Kurz, wir fühlen uns unangenehm berührt, aber nicht innerlich ergriffen, und Mascagni steigt insofern in unsrer Achtung, als er bei seiner Annäherung an die Erckmann-Chatriansche Muse deren immerhin wohlgearteteren Kindern „ami Fritz“ und die „Rantzau“ seine Aufmerksamkeit schenkte. Aber gerade das à tout prix-Schauerliche scheint es gewesen zu sein, was Karl Weis lockte. Mit sichtlichem Behagen hat er sich an die Vertonung der die starke Wirkung des Werkes verbürgenden Scenen gemacht. Dabei kommt es ihm zu statten, dass er, als Czeche, dem Banne Wagners nicht in dem Masse unterliegt wie unsre deutsche komponierende Jugend, die mit dem deklamatorischen Gesang und der unendlichen Melodik des Orchestergewebes diesem Stoffe ratlos gegenüber gestanden hätte. So handhabt er das freie dramatische Rezitativ, man könnte sagen, den „Interjektionsstil“, wie ihn ja auch die Jung-Italiener aufgriffen, mit einer Sicherheit und schlagenden Kraft, die oft verblüffend wirkt. Dabei entbehrt die Instrumentation durchaus nicht intimer Reize und die Harmonisierung schreckt vor Neuem und Gewagtem nicht zurück. Minder bedeutsam erscheint sein Vermögen, wenn es sich um die innerliche Wirkung handelt. Der Tonsprache fehlt die persönliche Note und der lange Atem. Die melodische Erfindung erscheint meist nur in Anläufen, und zeigt sich dann und wann ein ausgeführterer Gedanke, wie beispielsweise im ersten und einzigen Liebesduett (I. Akt) der Oper, so verrät er wenig originale Prägung. Einzig die hübschen, frischen, an Smetana mahnenden volkstümlichen Tanzweisen in den Polterabendscenen erheben sich zu einer berechtigten Ausnahmestellung und lassen im Verein mit dem oben konstatierten Bühnentalent einerseits und einigen uns bekannt gewordenen Liedern des jungen Komponisten andrerseits die Hoffnungen vielleicht nicht ungerechtfertigt erscheinen, die man in slavisch nationalen Kreisen Böhmens auf Karl Weis setzt. Zu dem hiesigen, unanfechtbar starken Erfolg trug nun allerdings auch eine vorzügliche Aufführung bei. Wie die Regie (Morris) für eine überaus lebensvolle scenische Wirkung Sorge getragen, so war nicht minder bedeutsam für den günstigen Gesamteindruck Schuchs temperamentvolle, umsichtige musikalische Leitung und die treffliche Besetzung der Hauptrollen. Unter diesen letzteren wieder ragt diejenige des Bürgermeisters Mathis, des eigentlichen Trägers der Handlung, mächtig empor, und bot so Scheidemantel Gelegenheit, sich stimmlich und darstellerisch in glänzendem Licht zu zeigen. Das



etwas farblos gehaltene Liebespaar (Annette-Christian) fand in Frl. Krull und Herrn Giessen geeignete Vertreter, während in den weiteren, kleineren Rollen die Herren Nebuschka, Erl und Rains in Maske und Spiel erfolgreich bemüht waren, charakteristische Gestalten auf die Bühne zu stellen. Otto Schmid.

KÖLN: Neues ist in musikalischer Hinsicht von hier noch nicht zu melden. Die Oper hat bis jetzt nur Repertoiropern gebracht, unter denen besonders der Fliegende Holländer mit Frau Pester-Prosky als Senta, Bischoff-Holländer, Heidkamp-Daland unter Kleffel ganz hervorragend schön aufgeführt wurde. Wir verfügen hier in Köln über Stimmen, wie sie wohl wenige Bühnen aufweisen können. Nicht immer wird aber der richtige Gebrauch in der Besetzung gemacht und so war Figaros Hochzeit nach dieser Richtung wenigstens verfehlt. Ausser dem anerkennenswerten, aber nicht hervorstechenden Siegmund des Kammersängers Zeller haben sich noch keine Gastspiele abgewicklet. — Am 30. September war hier die Première von Ghitana, Dichtung von D. v. Wildenradt, Musik von Dr. Max Oberleithner. Das Libretto ist, was den dramatischen Aufbau, logische Durchführung der Handlung bei grösster Rücksicht auf lyrische Ruhepunkte gewährende Situationen anlangt, hervorragend zu nennen. Die Handlung spielt im 15. Jahrhundert: Filippo liebt Ghitana, giebt sie beim Anblick der dem Kloster geweihten Lucrezia auf und wird dann durch Ghitana in dem Moment vergiftet, wo Lucrezia dem Filippo nach Kloster- resp. Kerkersnöten zugeführt wird. Dies in der scenischen Umrahmung von dem durch das Volk gefeierten Maler Filippo, einem Gartenfest bei der Marchesa Ghitana und dem von singenden Nonnen und der geweihten Lucrezia belebten Kloster verleihen der Handlung eine seelisch starke Spannung, die bis zum Schluss vorhält. Die Musik von Oberleithner ist vom rein musikalischen Standpunkt aus sehr gut, vom dramatischen aus wird sie der Handlung nur im einzelnen gerecht, lässt dagegen den hinreissenden dramatischen Zug im ganzen vermissen. Das fortwährende Wechseln der musikalischen Stimmung bei jeder Phase des Textes ermüdet auf die Dauer und schädigt die Charakteristik der Bühnengestalten. Letzteres wird noch verstärkt durch den Umstand, dass wirklich plastische Motive nur selten auftreten. Wunderschön ist dagegen der III. Akt mit der Liebesscene zwischen Filippo und Lucrezia, wie denn überhaupt sehr viele einzelne Momente von lebhaftester Darstellungskraft Oberleithners zeugen. Der Schwerpunkt liegt bei ihm im Orchester und da schildert er mit grosser Kunst. Auch starke Selbständigkeit in Harmonik und in der Orchestermelodik muss dem Werk nachgerühmt werden: nur ist diese melodische Erfindung nicht eben gross und so wandelt Oberleithner den Weg dramatischer Deklamation im Gesang. Das Werk hatte namentlich nach dem dritten und vierten Akt einen starken Erfolg, der auch in der spannenden Handlung seinen Grund hat. Die Aufführung unter Professor Kleffel war ganz ausgezeichnet. Willy Seibert.

LEIPZIG: Am 20. September ist die zweiaktige Oper „Der polnische Jude" von Karl Weis (Text nach Erckmann-Chatrian von Victor Léon und Richard Batka) auch am Leipziger Stadttheater erstmalig in Scene gegangen und hat hier den gleichen lebhaften Beifall hervorgerufen, wie in anderen Städten. Die Wiedergabe des Werkes unter der Leitung des Herrn Kapellmeisters Gorter verdient volles Lob. Die Hauptrolle des Bürgermeisters Hans Mathis war durch Herrn Schütz vortrefflich besetzt. Der Sänger suchte der etwas haltlos und verschwommen gezeichneten Gestalt des sentimentalen Raubmörders wenigstens äusserlich einigen Charakter zu verleihen, indem er die Gegensätze des liebevollen Familienvaters und des von Gewissensbissen gefolterten Verbrechers so viel wie möglich auszugleichen suchte. Er erzielte dadurch, besonders in der Traumscene, bedeutende Wirkungen; doch gelang es ihm natürlich nicht ganz, über die schreien-

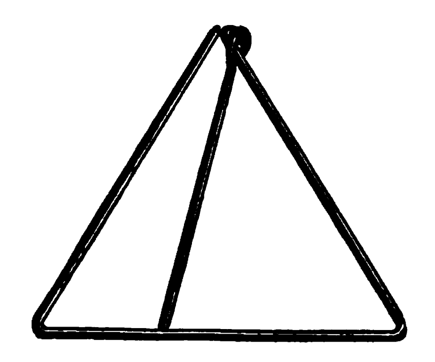


den inneren Widersprüche der Rolle hinwegzutäuschen. Denn wie soll man einen Menschen wirklich glaubhaft darstellen, der in ein und demselben Augenblick von Gewissensqualen, die überdies durch ein krankhaftes Ohrenklingen verstärkt werden, fast vergehen will und doch mit der grössten Seelenruhe das dem Gemordeten geraubte Geld abzählt, der von Salbung und Reue überfliesst, um gleich darauf in ein Hohngelächter über die dummen Menschen auszubrechen, die den Verbrecher immer noch nicht zu entdecken vermochten? Ja, wenn der Mann wenigstens noch als Heuchler dargestellt wäre. So ist die Sache aber nicht gemeint. Textdichter und Komponist haben seine Reue und seine Sentimentalitäten völlig ernst genommen. Neben der Gestalt des Mathis treten die anderen Rollen stark zurück. Sie waren durch die Damen Seebe (Annette), Köhler (Katharine) und die Herren Urlus (Christian Brehm), Ulrici (Förster Schmitt), Marion (Notar Frank), Gross (Niclas), Fricke (Nachtwächter) und Schelper (polnischer Jude) gleichfalls recht gut besetzt. Auch die Regie, die an der Leipziger Oper meistens sehr viel zu wünschen übrig lässt, hatte diesmal ihre Aufgabe zur Zufriedenheit gelöst. Die Gruppierungen waren lebendig und die in gespenstigem Zwielicht gehaltene traumhafte Gerichtscene war bühnentechnisch tadellos. — Den zweifellosen Erfolg — der aber doch wohl nur vorübergehender Natur sein dürfte — verdankt die Oper ebensosehr ihren Fehlern, wie ihren Vorzügen. Vor allem wird durch die vom ästhetischen Standpunkt aus sehr anfechtbare Handlung das Sensationsbedürfnis der Menge befriedigt. Es ist im Grunde nichts anderes als die alte Lust an der Morithat, die das Interesse der breiteren Massen an dem Werke weckt. Und da alles recht schön sentimental verziert und verbrämt ist, glaubt der Philister sich dem Genusse des Schauerlichen nach Herzenslust hingeben zu dürfen. Wenn ein Dostojewski in seinem „Raskolnikow“ einen Mord zum Mittelpunkt eines psychologischen Romans macht und ein meisterhaftes Seelengemälde entwirft, da pflegt sich der Philister mit Händen und Füssen gegen eine derartige „Verherrlichung des Mordes“ zu wehren; aber wenn ein ganz gewöhnlicher, auch nicht durch das fadenscheinigste ethische Motiv zu seinem Verbrechen getriebener Raubmörder auf der Bühne sentimentale Weisen singt von Kindesliebe, Reue und dergleichen, und dabei das geraubte Geld seelenvergnügt einsackt, dann ist der Philister entzückt; und wird der Verbrecher, dem im Leben kein Härchen gekrümmt wurde, der geehrt und geachtet war, und dem es stets wohl ging auf Erden, in seiner letzten Nacht, bevor ihm nach zu reichlichem Weingenuss und zu anstrengendem Tanzvergnügen, wenigstens im Traume noch von einem bloss geträumten Gerichtshof verurteilt, so atmet der Philister vollends erleichtert auf; denn nun ist seiner Meinung nach auch der poetischen Gerechtigkeit im Stücke Genüge geschehen. Ist das aber wirklich die ausgleichende Gerechtigkeit, wie sie ein wirklicher Dichter schildern würde? Ist das nicht nur geschickte Mache? Die Theatergerechtigkeit des Sensationsdramaturgen, nichts weiter! Bei alledem wird durch die Traumscene auch noch die heute so beliebte Mode des Mysticismus gestreift. Auch das vermehrt das wohlige Gruseln des Publikums. — Dagegen muss das grosse Geschick, womit das Ganze gemacht ist, rückhaltlos anerkannt werden. Das Werk ist kurz, spielt sich rasch ab und hat kaum einen toten Punkt aufzuweisen. Das will schon viel sagen. Allerdings ist das mehr das Verdienst des geschickten scenischen Aufbaues als dasjenige der Komposition. Die Musik ist unbedeutend, aber — „sie stört nicht“. Der deklamatorische Stil ist ziemlich rein durchgeführt; nur am Anfang des zweiten Aktes kommt plötzlich ein im alten Sinne melodiöses Sätzchen („Liebster Vater, geh' zu ruhen“) ganz unmotiviert und stilwidrig hereingeschneit. Leider bildet aber die Orchesterbegleitung zu dem deklamatorischen Gesang kein fortlaufendes Tongewebe, es ist in kleine Stückchen und Motivchen zerhackt, so dass die Scenen nicht in einem einheitlich musikalischen Strom dahin fliessen, wie bei Wagner, sondern mehr der Art des Recitativo accompagnato gleichen. Das könnte eintönig wirken, wenn



nicht alles so kurz und knapp gehalten wäre und die einzelnen Bilder so rasch vorüberzögen. Die musikalische Erfindung ist nicht bedeutend. Mit wenigen Motiven weiss der Komponist auszukommen; und diese Motive werden nicht etwa weiter entwickelt und richtig thematisch verarbeitet, sondern sie werden nur mosaikartig an einander gereiht. Einige dieser Motive, wie das Schellengeläut des Polenschlittens sind gefällig und zweckentsprechend erfunden. Auch die fröhlichen, sich auf das Volksleben und das Hochzeitsfest beziehenden Motive sind nicht übel. Auch einzelne Effekte sind wohl gelungen, wie der überraschende Fortissimoeinsatz des noch unsichtbaren Chores in der Gerichtscene; ebenso macht das Volksgemurmel „Des Volkes Stimme ist Gottes Stimme" — trotz der rührend falschen Deklamation des Textes — den gewünschten gruseligen Eindruck. Der Komponist hat also entschieden Sinn und Talent für musikalische Bühnenwirkungen. Seine Musik trägt übrigens — was an sich kein Fehler ist — ziemlich stark ausgeprägten böhmischen Charakter, der sich besonders da, wo sich der Komponist gerade recht „deutsch" geben möchte, in dem „Ländler" und dem „Hopser", ganz naiv bemerkbar macht. Die lebhafteren Volksscenen erinnern überhaupt ein wenig an Smetana. Das wäre für eine Volksoper ein gutes Vorbild. Karl Weis könnte von diesem Vorgänger auch lernen, dass man in der Volksoper der Melodie nicht so ängstlich aus dem Wege zu gehen braucht; denn schliesslich sind es doch die Melodieen, die eine Oper wirklich populär machen und ihr den Erfolg auch für die Zukunft sichern. Hans Merian.

PRAG: Das Deutsche Theater begann die Saison mit einer Wiederaufnahme der „Cordelia" von Professor N. Solowiew, einem Werke Meyerbeerschen Stils, das vor 10 Jahren recht gut gefallen hat, jetzt aber schon durchaus als vieux jeu anmutet. Die Russen, die auf dem symphonischen Gebiet ihren festen Platz in der Weltmusik errungen haben, sind merkwürdigerweise in der Oper bisher nicht wahrhaft schöpferisch hervorgetreten. Man vermisst hier überall tiefere Originalität und dramatischen Nerv. Nur in dem Beiwerk, in Tänzen und Chören zeigt sich stärkere, namentlich rhythmische Eigenart, auch „Cordelia" macht da keine Ausnahme. Die beiden ersten, mit „Handlung" überladenen Akte zerbröckeln in hundert Effektchen, die, ohne die nötige Vorbereitung und Auswirkung keinen rechten Gesamteindruck hinterlassen. Vom dritten Akt an, wo die seelische Handlung einsetzt, gewinnt auch die Musik an Zusammenhang, Fluss und Wärme. Nach der guten, lebendigen Aufführung unter Kapellmeister Blech wurde der anwesende Komponist mehrmals und lebhaft vor die Rampe gerufen. Dr. R. Batka.





UMSCHAU



NEUE OPERN

Alfred Bruneau: L' Enfant roi. Der Komponist arbeitet gegenwärtig an seinem neuen Werk, das vermutlich noch diese Saison in Scene gehen soll.

Gustav Dippe: Mutterliebe. Das Hoftheater in Kassel wird dieses einaktige Werk, zu dem der Komponist die Dichtung selbst lieferte, zur ersten Aufführung bringen. Am selben Abend wird der Operneinakter von

Otto Dorn: Närodal, Dichtung ebenfalls vom Komponisten, seine Uraufführung erleben.

Gustave Doret: Loïs ist für die Oper in Genf in Aussicht genommen.

Richard von Goldberger: Mondweibchen ist ein grosses Ausstattungsballett, das an der Berliner Hofoper zur ersten Aufführung gelangen wird.

Eugen Hubay: Moosröschen ist der Titel einer dreiaktigen lyrischen Oper, deren Text von Max Rothauser herrührt. Die Hofoper in Budapest bringt die Uraufführung.

Josef Jarno: Der Richter von Zalamea, Text von V. Blüthgen, wurde vom Essener Stadttheater zur Uraufführung angenommen.

Julius J. Major: Erydika. Dieser Einakter ist das erste Bühnenwerk Majors. Uraufführung in der Budapester Oper.

Pierre Maurice: La fille de Jephté ist eine der Opernneuigkeiten Genfs.

Giacomo Orefice: Die Oper „Chopin" soll im Oktober am Teatro lirico zu Mailand ihre Uraufführung erleben.

Rudolf Freiherr Procháska: Das Glück. Dieses „Tonmärchen" gelangt demnächst am Stadttheater zu Düsseldorf zur Aufführung.

Cesare Rossi: Nadeya. Die Dichtung dieser vieraktigen grossen Oper schrieb L. Illica; die Aufführung ist in Prag zu erwarten. Die deutsche Version stammt von Richard Batka.

Ferd. Sabathil und Professor Tuczek: Der Meistertrunk. Die Dichtung zu dieser Oper, die in Rothenburg o. d. T. spielt, stammt von Hans Gelling, dem Direktor des Essener Stadttheaters, wo das Werk natürlich zum erstenmal gegeben werden wird.

Leslie Stuart: The silver slipper (Der silberne Pantoffel). Die erfolgreiche englische Operette ist von Bote und Bock Berlin für Deutschland und Österreich erworben worden und soll am Centraltheater in Berlin ihre Erstaufführung in deutscher Bearbeitung erleben.

Bernhard Triebel: Der Dukatenprinz. Eine dreiaktige komische Oper, die vom Verlag Johann André in Offenbach ediert wird.

Max Vogrich: Der Buddha ist eine grosse Oper in drei Aufzügen und einem Vorspiel, die bei Fr. Hofmeister Leipzig erschienen ist.

Miroslaw Weber: Die neue Mamsell. Das Münchener Hoftheater wird diese neue komische Oper demnächst aus der Taufe heben.

Wolf-Ferrari: Aschenbrödel. Das neue musikalische Märchen des Deutsch-Italieners hat sich das Stadttheater in Bremen zur Uraufführung gesichert.

DAS OPERNREPERTOIRE verspricht:

Augsburg: Zöllner: Der Überfall.

Barga: Mussinelli: Il sogno di Rosetta.

Berlin (Hoftheater): Marschner: Hans Heiling (neu einstudiert) unter Muck; Götz: Der Widerspenstigen Zähmung (neu einstudiert) unter Strauss.

Berlin (Theater des Westens): Saint-Saëns: Heinrich der Achte; Zöllner: Der Überfall.

Budapest: Wagner: Tristan und Isolde: Saint-Saëns: Samson und Dalila; Massenet: Werther; Tschaikowsky: Eugen Onegin.

Danzig: Zöllner: Der Überfall.

Dresden (Hoftheater) Planquettes Operette: Die Glocken von Corneville wird gegenwärtig vorbereitet.

— (Residenztheater) Ziehrers Operette: Der Landstreicher, Dellingers Operette: Jadwiga.

Erfurt: Zöllner: Der Überfall.

Essen: Zöllner: Die Versunkene Glocke; Charpentier: Louise; Massenet: Werther.

Frankfurt: Strauss: Feuersnot. (Der Komponist wird die Erstaufführung am 28. November dirigieren); Weber-Mahler: Die drei Pintos.

Hamburg: Bungert: Nausikaa; Charpentier: Louise; d'Albert: Kain; Kulenkampff: Drosselbarth; Saint-Saëns: Heinrich VIII.

Kassel: Zöllner: Der Überfall.

London: (Coventgarden): Parderewski: Manru.

Magdeburg: Zöllner: Der Überfall.

Paris: (Opera comique): Lazzari: La Sorcière; Coquard: La Troupe Jolicœur; Debussy: Pelléas et Mélisande; Gebrüder Hillemacher: Circé; Huë: Titania; Henry Lutz: La Belle Étoile (Ballet); Massenet: Grisélidis; Missa: Muguette.

Rom: Cesarini: Carmelita.

Aachen: Das Stadttheater hat einen gründlichen Umbau erhalten. Das alte Haus wurde 1823—1825 unter Benutzung Schinkelscher Pläne von Cremer errichtet. Den Umbau führte der Berliner Architekt Seeling aus. Der Theaterraum fasst jetzt 1100 Personen. Die Bühne ist 25 m breit und 21 m tief. Die Eröffnungsvorstellung war Tannhäuser.

Agram: Das Nationaltheater hat seine Spielzeit mit der neuen Oper „Primorku“ von Zajec eröffnet.

Bremen: Der Senat hat das Stadttheater auf weitere fünf Jahre an Direktor Erdmann-Jessnitzer verpachtet.

Brescia: Mascheroni: Lorenza hat am 4. 9. mit der Bellincioni Erfolg gehabt.

Catania: Zum bevorstehenden 100. Geburtstag Bellinis bereitet seine Vaterstadt die cyklische Aufführung der Opern Norma, Nachtwandlerin, Puritaner, Montecchi und Capuletti, Die Fremde, Der Seeräuber vor.

Elberfeld: Wagners Holländer in der neuen Bayreuther Form leitete die Spielzeit erfolgreich ein.

Hamburg: Lola Beeth verliess nach zweimaligem Auftreten ihr Engagement. Professor Nikisch dirigierte zwei strichlose Aufführungen der Carmen am 27. September und 2. Oktober unter starkem Beifall.

Madrid: Kapellmeister Dr. Kunwald ist durch Vermittlung der Konzertdirektion Hermann Wolff eingeladen worden, an der Hofbühne Lohengrin, Tannhäuser, Holländer, den Freischütz und Hänsel und Gretel zu dirigieren.

Mannheim: Der Bühnenraum des Hoftheaters ist unter Lautenschlägers Leitung einem vollkommenen Umbau unterzogen worden.

München: Das Prinzregententheater hat für August und September 1902 Aufführungen des Ringes und der Meistersinger in Aussicht genommen.



New-York: Ed. Reuss und seine Gattin Frau Reuss-Belce sind an die Metropolitan-Opera verpflichtet worden. Die Niederländische Oper in Amsterdam (Direktion van der Linden) hat eine Einladung zu einem Gastspiel angenommen.

Paris: Leon Leoncavallo, der Bruder Ruggieros, wird ein internationales Operntheater errichten und von den sechs Wintermonaten je zwei der italienischen, französischen und deutschen Oper reservieren. Die letztere soll ganz Wagner gehören, während die italienische Oper auf dem Repertoire Sonzognos beruhen soll. Die französische Oper will nur Werke unbekannter junger französischer Komponisten berücksichtigen.

Schwerin: Als Nachfolger Zumpes ist Paul Prill von Hamburg gewonnen worden.

Wien: Kapellmeister Bruno Walter, der die Berliner Hofoper nach nur kurzer Thätigkeit verlässt, wurde für das Hofoperntheater verpflichtet. Theodor Bertram, der diesjährige Bayreuther Wotan, hat seine Entlassung erbeten und erhalten. Das Engagement des Tenoristen Leo Slezak ist perfekt geworden.

KONZERTE

Apolda: Die Oratorienvereinigung wird am Totensonntag Fr. Schneiders „Weltgericht" unter Stadtkantor Tränckler aufführen.

Berlin: Nikisch verheisst als Neuigkeiten im Rahmen der Philharmonischen Konzerte: Hauseggers Barbarossa-Symphonie, Sibelius' Schwan von Tuonela und Lenninkainen, eine neue Chorsymphonie des Russen Scriabine, eine symphonische Dichtung Elain und Lancelot des Holländers Averkamp. Auch stehen Symphonieen von Bruckner, Tschaikowsky, Volkmann, Saint-Saëns, der Zarathustra sowie Tod und Verklärung von Strauss, Liszts Ideale, das Siegfried-Idyll Wagners ausser einer Reihe klassischer Symphonieen auf dem Programm.

Richard Strauss stellt in seinen Abonnementskonzerten u. a. in Aussicht: Die vierte Symphonie von Mahler, Impression d'Italie von Charpentier, die Liebesscene aus seiner Oper Feuersnot, le foret enchanté von d'Indy und von Bruckner die Wagner gewidmete dritte Symphonie. (Warum nicht dieses Meisters reifstes Werk: die achte Symphonie, die für Berlin wirklich eine „Novität" wäre?) Solisten sind Sauer, Scheidemantel, Ernst Kraus, Halir, Neitzel, Frau Strauss-de Ahna und Fräulein Destinn.

Die Meiningensche Hofkapelle unter Steinbach konzertiert in der Singakademie am 22., 23., 26. Oktober und am 4. Januar. Solisten sind Joachim, Hausmann und Mühlfeld. U. a. wird die erste und dritte Symphonie von Brahms aufgeführt.

Die Singakademie führt in diesem Winter „Die Seligkeiten" von César Frank, von Rubinstein „Turm zu Babel", von Händel „Acis und Galathea", von Albert Becker „Die Messe" in B-moll auf. Ausserdem kommen am Totenfeste Bachs „Trauer-Ode" und Brahms' „Deutsches Requiem", zu Weihnachten Bachs „Weihnachtsoratorium", am Charfreitag Bachs Matthäuspassion und im April Haydns „Jahreszeiten" zur Aufführung.

Der Philharmonische Chor hat für den kommenden Winter ein neues Werk von Anton Urspruch, „Frühlingsfeier" betitelt, angenommen. Die Komposition ist für Tenorsolo, gemischten Chor, grosses Orchester und Orgel geschrieben.

Barth, Wirth und Hausmann veranstalten am 31. Oktober, 29. November und 10. Januar populäre Kammermusikabende in der Philharmonie.

Das Klavier-Quartett Egidi, Seuffert, Werner, Dechert giebt seine 3 Kammermusikabende wiederum im Hörsaal der Hohenzollernschule und zwar am 22. Oktober, 26. November und 4. Februar.

Basel: Die Allgemeine Musikgesellschaft stellt für ihre diesjährigen Konzerte u. a. folgende Werke in Aussicht: Symphonieen von Wilh. Berger und Aug. Klughardt, Ouverturen von d'Albert und Tschaikowsky, Suite von Händel, Serenade für Bläser von Dvořák. Solisten sind: Clotilde Kleeberg, Nina Faliero, Frau Walter-Choinanus, Edyth Walker, Ysaye, Risler, Pugno und Thibaud.

Breslau: Der Orchesterverein und die Singakademie werden von jetzt ab unter einer Leitung stehen, der des Herrn Dr. Georg Dohrn. Es sind u. a. zur Aufführung vorgesehen: Strauss' Heldenleben, Schillings' Prolog zu Oedipus, Bruckners E-dur-Symphonie und sein Tedeum (für Breslau Novität!), Liszts Mazeppa, Smetanas Moldau, der Messias, die Schöpfung und Liszts Christus.

Budapest: Die Philharmonische Gesellschaft veranstaltet diese Saison 8 Konzerte.

Danzig: Musikdirektor Heidingsfeld beabsichtigt, unter dem Namen Neue Singakademie eine Chorvereinigung ins Leben zu rufen, die Berlioz' Requiem aufführen und ein historisches Konzert mit a capella-Gesängen von Isaac, Palestrina, Lasso, Hasler, Bennet, Vecchio, Bach u. a. veranstalten wird.

Dresden: Ed. Colonne wird am 3. 11. im Kgl. Opernhaus mit seinem Pariser Orchester ein Konzert veranstalten.

Die Symphoniekonzerte der Kgl. Kapelle versprechen als Neuigkeiten symphon. Dichtungen von Strauss (Don Quichote), Hausegger, Mahler, Göhler (eine viersätzige symphon. Phantasie), Volbach (Zwei Königskinder), Blech (Trost in der Natur, eine Barcarole), Schillings (Oedipus), Sinding (Rondo infinito), Smetana (Tabor).

Die Dreyssigsche Singakademie bringt Klughardts Zerstörung Jerusalems, Paradies und Peri und Beethovens Missa.

Zum Dirigenten der Robert Schumannschen Singakademie wurde Albert Fuchs gewählt. Unter seiner Leitung wird am Busstag Mendelssohns „Elias" zur Aufführung gelangen.

Der Mozartverein veranstaltet drei musikalische Aufführungen grossen Stils. Für die erste hat Prof. Joachim zugesagt. Die zweite wird die Bekanntschaft mit dem 14jährigen Klaviervirtuosen Arthur Rubinstein vermitteln.

Düsseldorf: Der städtische Musikverein bringt unter Prof. Buths Leitung folgende Werke zur Aufführung: Bachs H-moll-Messe, Händels Esther in Chrysanders Bearbeitung. Von F. W. Rust eine 1794 komponierte Trauerode für Soli, Chor und Orchester. Brahms: D-dur-Serenade für Orchester; Berlioz: Ouverture zu Beatrice et Benedict; Bruckner: Sinfonie No. 5 (B-dur); Strauss: Burleske für Klavier und Orchester und Vorspiel zu Guntram; Hausegger: Barbarossa; d'Indy: Symphonie sur un thême montagnard; Cesar Franck: Le Chasseur, sinfonisches Gedicht für Orchester; Paderewski: Polnische Phantasie für Klavier und Orchester; Rachmanînoff: Klavierkonzert. Für Chor: Elgarder: Traum des Gerontius für Soli, Chor, Orchester und Orgel; Volbach: Vom Pagen und der Königstochter, Ballade für Soli, Chor und Orchester; Frischen: Ein Athenischer Frühlingsreigen für Frauenchor und Orchester.



Frankfurt a. M.: Das Frankfurter Trio der Herren Kwast, Rebner, Hegar zeigt vier Kammermusikabende für die Saison 1901/02 an.

Die Frankfurter Quartett-Vereinigung (Herren Hock, Dippel, Allekotte, Appunn) veranstaltet im Saale des Hochschen Konservatoriums drei Kammermusikabende.

Göttingen: Hier konzertieren zweimal die Meininger und dreimal das Trio Zajic, Grünfeld und Xaver Scharwenka; auch das Leipziger Gewandhausquartett wird sich hören lassen.

Haag: Der Niederländische Verein „Maatschappy tot bevordering der Toonkunst" verheisst unter Verhey Bossi: Das Hohe Lied, Strauss: Wanderers Sturmlied, Händels Alexanderfest.

Halle a. S.: Die bevorstehende Konzertsaison kündigt sich als eine lebhafte an. Bekannt gegeben sind bisher: 6 philharmonische Konzerte des Winderstein-Orchesters aus Leipzig, 3 Symphoniekonzerte der Singakademie (Direktion: O. Reubke) und 2 Chorkonzerte derselben Singakademie (Händels „Messias" und Liszts „heilige Elisabeth"), ferner 2 Konzerte der Meininger Hofkapelle unter Steinbach, 4 Kammermusikabende des Hilf-Quartetts aus Leipzig, 1 Klavierabend von Risler, 1 Liederabend von Wüllner, 1 Konzert der „Berliner Künstlervereinigung", 2 grosse Konzerte des Halleschen Lehrer-Gesang-Vereins (Direktion: Reubke) und Choraufführungen der Neuen Sing-Akademie (Direktion: W. Wurfschmidt).

Hamburg: Das Berliner philharmonische Orchester unter Arthur Nikischs Leitung veranstaltet auch im kommenden Winter einen Cyklus von 8 Konzerten. Leider veröffentlicht man die Programme für diese Konzerte nie in den Vorankündigungen. Solisten u. A.: Pugno, Godowsky, Ysaye.

Max Fiedler giebt mit dem Orchester des Vereins der Musikfreunde gleichfalls 8 Konzerte. Er führt in ihnen alle 9 Symphonieen von Beethoven auf, ausserdem Symphonieen No. II und III von Tschaikowsky, Hauseggers „Barbarossa", ein Scherzo „L'apprenti-Sorcier" von Paul Dukas, „Seejungfräulein" von d'Albert.

Die philharmonischen Konzerte, unter Prof. Barth, bringen von seltener gehörten Werken: Dante-Symphonie von Liszt, Strauss' „Aus Italien", Klughardts Symphonie in C-moll, Tschaikowsky „Ouverture zu Hamlet".

Paderewski veranstaltet einen Klavierabend, Lamond giebt vier Beethovenabende.

Felix Weingartner kommt mit den Herren Rettig und Warncke zu einem Trio-Abend; die „Böhmen" veranstalten vier Kammermusik-Soireen.

Eugen Gura giebt sein erstes eigenes Konzert am 19. November.

Hannover: Die Quartettvereinigung Riller, Meuche, Kugler, Blume hat von Novitäten in Aussicht genommen: Klaviertrio D-moll von Arensky, Klavierquartett von Rich. Strauss, Streichquartett von Felix Weingartner.

Heidelberg: Unter Wolfrums Leitung gedenkt der Bachverein u. a. aufzuführen: Berlioz': Faust Verdammung, Huber: Symphonie (unter Leitung des Komponisten), S. Wagner: Ouverture zu Herzog Wildfang — im ganzen 6 Konzerte, zu denen ein Liederabend Wüllners mit nur Straussschen Liedern hinzukommt.

Karlsruhe: Prof. Ordenstein veranstaltet wieder vier Kammermusikabende in Verbindung mit dem Meininger Streichquartett.

Köln: Die Gürzenich-Konzerte unter Dr. Wüllner beginnen erst Ende Oktober. Soeben ist das Programm voröffentlicht worden. Darin spielen die in Köln bereits gehörten Werke wie Solisten die Hauptrolle, wie denn bei den

letzteren der Standpunkt Dr. Wüllners stark konservativ ist. An Novitäten kommen: Haekelbeerens Begräbnis von Müller-Reuter, Maienkönigin von Krug, II. Symphonie von Weingartner (unter Leitung des Komponisten), Ratcliff von v. d. Stucken, Dionysische Phantasie von Hausegger, Märchen von Suk, Ödipus von Schillings. Unter der grossen Anzahl von Solisten sind hier eigentlich nur unbekannt: Thibaud als Geiger, Frl. Foster, Frl. Morena, Edith Walker. Das ist für ein sensationsbedürftiges Publikum wenig genug. Von den bekannten Solisten nenne ich noch Pugno, Joachim, d'Albert, van Roy, Frau Brema, Prof. Hess mit der neuen Serenade von Bruch, Dr. Felix Kraus, Frau Gmeiner und andere. — Die Konzerte der „Musikalischen Gesellschaft" im Hôtel Disch sind aufgegeben worden und somit ist in Köln wieder alles beim alten und liegen die Dinge wieder ausschliesslich in den Händen Dr. Wüllners, der sich trotz seiner 70 Jahre noch frisch genug fühlt, auch die Direktion der Musikalischen Gesellschaft selbst zu übernehmen, was in Anbetracht der mehr für Musikliebhaber berechneten und durch das zur Verfügung stehende Material künstlerisch nicht eben hoch stehenden Leistungen des Orchesters einiges Staunen hervorrief. Wir haben hier noch die hervorragenden Aufführungen des Gürzenich-Quartetts (Hess, Körner, Schwartz, Grützmacher), das aber noch kein Programm veröffentlicht hat, im strengsten Sinne unsern Klassikern huldigt und nur gediegenste neue Werke berücksichtigt. Willy Seibert.

Königsberg: Als Solisten der Symphoniekonzerte werden genannt: Joachim, Heermann, Risler, Wüllner, Arimondi und die Damen Herzog und Walker.

Laibach: Die Philharmonische Gesellschaft zeigt 5 Konzerte an und verspricht Cherubinis Requiem, Liszts Festklänge u. a. Zu Pfingsten ist ein viertägiges Musikfest zu erwarten.

Leipzig: Die ausführlichen Programme stehen noch aus; ausser dem Stamm des Konzertrepertoire wird Nikisch in den Gewandhauskonzerten Symphonieen von Bruckner, Draeseke, Dvorak, Tchaikowsky, Hausegger zu Gehör bringen. Eine grosse Reihe erster Solisten ist gewonnen.

Magdeburg: Die sämtlichen Konzerte der Kasino-Gesellschaft bestreitet das Leipziger Windersteinorchester; die sechs Konzerte des Kaufmännischen Vereins leitet Krug-Waldsee. Auch hier wird Hauseggers Barbarossa-Symphonie zu Gehör gebracht werden.

Mainz: Die Liedertafel verheisst den Messias in Chrysanders Bearbeitung, Bossis Hohe Lied, Brahms' Deutsches Requiem, den 127. Psalm von Wüllner und Beethovens Chorsymphonie; ausserdem 6 Kammermusikabende. Das Kaimorchester unter Weingartner veranstaltet im April 1902 ein Berlioz- ein Liszt- und zwei Wagner-Orchesterkonzerte.

München: Die Kaimkonzerte, für die allererste Solisten verpflichtet sind, bringen unter Weingartners Führung ausser der neuen vierten Symphonie Mahlers, dem Schillingsschen Ödipus und Volbachs Beiden Königskindern allbekannte und oft gehörte Werke.

New-York: Der Geiger Kubelik, dem eine Riesensumme für eine Konzerttournée durch Amerika geboten wurde, wird den Reigen der Winterkonzerte eröffnen.

Nürnberg: Dirigent der diesjährigen Philharmonischen Konzerte ist nach Krug-Waldsees Abgang Herr Wilhelm Bruch, von dessen Können viel erwartet wird.



Paris: Chevillard wird in den „Lamoureux-Konzerten" Das Paradies und die Peri, Liszts Dante-Symphonie, Dukas' C-dur-Symphonie u. a. aufführen und den ersten Akt von Tristan und Isolde wiederholen. Es sind bereits folgende Engagements abgeschlossen: die Damen Litvinne, Rannay, die Herren Becker, Heermann, Rosenthal, Strauss und Weingartner.

Rheydt: Der Singverein stellt Humperdincks Glück von Edenhall, Das Paradies und die Peri und Mendelssohns Walpurgisnacht in Aussicht.

Rotterdam: Der niederländische Verein „Maatschappy tot bevordering der Toonkunst" wird 3 Konzerte unter A. B. H. Verhey veranstalten. Das Programm lautet: „Das Hohe Lied" von Bossi, „Les sept Paroles du Christ" von Doret, „Faust" von Schumann, „Requiem" von Berlioz und „Wanderers Sturmlied" von Strauss.

Warschau: Ein nach dem Muster der Berliner Philharmonie erbauter Konzertsaal wird demnächst eröffnet werden. Leiter des Orchesters wird Emil Mlynarski. Es sind 10 Symphoniekonzerte geplant. Als Solisten sind gewonnen: Sarasate, Paderewski, Reisenauer, Ysaye, Marteau und Frau Sembrich.

Wien: Die Philharmoniker, jetzt unter Hellmesberger, wollen es u. a. mit Bruckners unvollendeter Neunter Symphonie wagen. (Dasselbe beabsichtigt Karl Straube in München. Ein herzliches Glückauf!)

Der Konzertverein veranstaltet unter Ferdinand Löwes Direktion 12 Symphoniekonzerte; das neue Symphonieorchester unter August Häuser deren 6.

Worcester: Wolfrums Weihnachtsmysterium wird im Dezember unter Dr. Elgars Leitung seine erste englische Aufführung erleben.

TAGESCHRONIK

Leoncavallo hat von Dr. Rudolph Lothar die Erlaubnis erbeten und erhalten, den „König Harlekin" zu einem Opernlibretto zu verarbeiten und zu komponieren. Die Oper soll, dem Vertrage zwischen Lothar und Leoncavallo zufolge, spätestens bis Ende 1904 fertig sein.

Abbé Perosi hat, wie aus Rom berichtet wird, sein Oratorium „Moses" vollendet und sich bereits der Bearbeitung eines neuen Oratoriums zugewandt, das den Titel führt „Die Apokalypse".

In Dresden hat sich ein grosser gemischter Chorverein gebildet, der aus den vornehmsten Elementen der dortigen musikalischen Kreise besteht und alljährlich drei grosse Aufführungen veranstalten wird. Der Komponist Waldemar von Baussnern wurde zum Dirigenten gewählt.

Die Mozart-Gesellschaft in Salzburg hat einen Fonds ins Leben gerufen, aus dessen Mitteln alle fünf Jahre die Kosten zu einem Mozart-Fest bestritten werden sollen. 2000 Kronen sind dazu vom Kaiser Franz Josef und ähnlich hohe Summen von verschiedenen Erzherzögen beigesteuert worden.

An Stelle der im Konservatorium der „Gesellschaft der Musikfreunde" in Wien durch die Berufung Emil Sauers zurücktretenden Professoren Door, Epstein, Rosé und Stoll wurden Ernst Ludwig, Hermann Marx und Albert Strick an das Konservatorium berufen.

Das Berliner Philharmonische Orchester ist auf weitere zehn Jahre von der Kurdirektion in Scheveningen für die Konzerte während der Sommersaison verpflichtet worden.

Zum engeren Wettbewerb für das Richard Wagner-Denkmal in Berlin arbeiten jetzt die Künstler, deren Entwürfe unter den 61 eingereichten Skizzen als die zehn besten ausgewählt waren, an neuen Modellen. Es sind dies Hundrieser,

Wenck, Herter, Freese, Metzner, Eberlein, Beyrer d. J. und Architekt Rank in München, Hosäus, Dammann und Hidding. Die Konkurrenten erhalten eine Entschädigung von je 1500 Mk., ausserdem stehen ihnen drei Preise in Aussicht.

Die Ausführung des Brahms-Denkmals für Hamburg wurde Max Klinger — nicht übertragen. Seltsam, höchst seltsam! Denn wen gäbe es unter den Lebenden, der gerade für ein Brahmsdenkmal geeigneter wäre als Max Klinger!

Glinka soll ein Denkmal erhalten. An der Spitze des russischen Nationalkomitees, das 1904 am 100. Geburtstag des Komponisten dasselbe errichten will, steht Grossfürst Constantin.

Eine Erinnerung an Chopin. Der polnische Litterarhistoriker Leopold Méyet hat festgestellt, dass Chopin im Jahre 1836 vom 28. Juli bis 24. August sich zur Kur in Marienbad aufhielt und in einem Hause, das den Namen „Weisser Schwan" trug, in der Kaiserstrasse gewohnt hat. Dieses Haus gehört gegenwärtig dem Stadtkämmerer Herrn Uhlirz. Das Haus ist seit 1836 baulich nicht verändert worden. Es hat sich nun ein Ausschuss gebildet, um eine Büste und Gedenktafel für Chopin an dem Uhlirzschen Hause anzubringen.

Das Komitee zur Errichtung eines Lortzing-Denkmals in Berlin beschloss, darauf hinzuwirken, dass anlässlich des hundertjährigen Geburtstages des Komponisten alle Bühnen eine Lortzing-Feier veranstalten, deren Ertrag dem Fonds für Errichtung eines Lortzings-Denkmals in Berlin überwiesen wird. Die Generalintendantur der königl. Schauspiele hat bereits die Veranstaltung einer solchen Vorstellung bereitwilligst zugesagt. Ferner beschloss das Komitee, darauf hinzuwirken, dass an dem Geburtshause Lortzings (das jetzige Rudolf Hertzogsche Haus in der Breitenstrasse) zum 23. Oktober eine Gedenktafel mit dem Reliefbild des Komponisten angebracht wird. Die deutschen Musik- und Gesangvereine, Konservatorien u. s. w. werden demnächst gebeten werden, ihr Scherflein zu dem Denkmal beizutragen. Zu dem gleichen Zwecke wird sich das Komitee mit einem Aufruf an die grössere Öffentlichkeit wenden.

Im Saal Bechstein in Berlin hat die Büste Carl Bechsteins den verdienten Ehrenplatz gefunden. Die Büste ist aus dunkler Bronze und steht auf einem Sockel von gelbem Marmor an der hinteren Seite des Saales gegenüber dem Podium.

Der Titel eines kgl. englischen Hoflieferanten ist dem Hof-Klavierfabrikanten Komerzienrat Jul. Blüthner in Leipzig verliehen worden.

Die Stadt Lille organisiert einen grossen internationalen Wettbewerb für Gesangvereine, Blechmusikkorps, Militärmusikkapellen, Trompeter, Jagdhornbläser und Mandolinenspieler und zwar für den 15. und 16. August 1902. Der Stadtrat hat eine Summe von 150000 Francs für die Organisation dieses Wettbewerbes bewilligt.

Das Leipziger Stadtorchester erfordert einen Besoldungsaufwand von rund 174000 Mk. Hierzu leistet die Konzertdirektion des Gewandhauses einen Beitrag von 35000 Mk., sowie ferner die Direktion des Stadttheaters einen solchen von 118000 Mk. Ferner werden von den Kirchenparochieen 4900 Mk. beigesteuert, während die Stadtgemeinde den verbleibenden Zuschuss von 17000 Mk. deckt.

Prof. Singer, Ehrenvorstand des kgl. Konservatoriums in Stuttgart, feierte das Jubiläum seiner 40jährigen Lehrthätigkeit an diesem Institut.

Kapellm. Jos. Rebicek, der Dirigent des Berl. Philharm. Orchesters feierte am 1. Oktober sein 40jähriges Künstlerjubiläum.

Ein direkter Nachkomme Johann Sebastian Bachs lebt in sehr ärmlichen Verhältnissen in Erfurt als Klavierlehrer. Die musikalischen Anlagen,



die in der Familie Bach, so weit dieselbe zu verfolgen ist, erblich zu sein scheinen, haben sich auf diesen jüngsten direkten Nachkommen in hervorragendem Masse übertragen. Hermann Bach besitzt ein merkwürdig scharfes musikalisches Gedächtnis, das ihm erlaubt, grössere Kompositionen, die er einmal hörte, wiederzugeben.

TOTENSCHAU

Eugène Diaz * 27./2. 1837, Komponist der 1867 preisgekrönten Oper: Der Becher des Königs von Thule, † 12./9. in Collevile in völliger Vergessenheit.

Georg Leitert * 29./9. 1852, der einst hoch gefeierte Klaviervirtuose, ein Lieblingsschüler Liszts, † 6./9. im Irrenhause zu Hubertusberg.

Ernst Schmid * 1834, war der Gründer des Schubertbundes (1863), den er 32 Jahre leitete, und Komponist einiger gemütvoller Lieder, † 20./9. in Wien.

Emil Götze * 19./7. 1856, der einstige glänzende Tenor, † 28./9. am Herzschlag in Charlottenburg.

AUS DEM VERLAG

Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig zeigt eine grosse musikalische Kollektivausgabe an, die unter dem Titel Universaledition klassische, moderne und instruktive Werke vereinigt. Unter der grossen Zahl der Herausgeber finden wir hochbedeutende Namen.

Breitkopf & Härtels Mitteilungen No. 66 bringen die Ankündigung einer umrevidierten, vollständigen Textausgabe von Lohengrin und Tristan und Isolde zu billigen Preisen.

Dreililien ist der Name eines neuen Berliner Musikverlages. Inhaber ist Herr Friedrich Peters. Die ersten Veröffentlichungen sind Arnold Mendelssohns Federzeichnungen op. 20 für Klavier, Max Marschalks Mädchenlied und Tanz der Salome zu Sudermanns „Johannes“ und ein theoretisches Werk von Max Loewengard.

Die Signale haben nach dem Ableben Rich. Kleinmichels in Max Steuer ihren neuen Redakteur gefunden.

„Die Zither“, von Herrn Felix Wolff herausgegeben, ist seit einigen Monaten ein neues Organ für die Zithervereine Deutschlands.

Die Edition Peters bringt endlich eine neue von Gustav F. Kogel besorgte Ausgabe mit deutschem Text von Bizets Carmen. Die letzten Auflagen von den alten französischen Platten des Choudensschen Verlages waren diesem Meisterwerk durchaus unwürdig.

B. Schotts Söhne kündigen die Fortsetzung der Nibelungenpartitur in der neuen billigen Oktavausgabe an; bisher erschien nur die Walküre. Eine garnicht freudig genug anzuerkennende That!

Das Wiener Musikverlagshaus hat in Herrn J. P. Gotthard einen neuen artistischen Leiter gewonnen. Gotthard hat sich schon früher als Verleger einen Namen gemacht und auch manche wertvolle Komposition geschaffen.

Eco artistico ist der Titel einer neuen Musikzeitung, die soeben in Guadalajero in Mexiko zu erscheinen beginnt.

C. M. Roehr hat die General-Vertretung des englischen Musikverlages Chappel & Co. Ltd. London für Deutschland und Österreich-Ungarn übernommen und die neue amerikanische Operette „The Girl from up there“ von Gustave Kerker für Deutschland und Österreich-Ungarn erworben.

Richard Heuberger, der bekannte Wiener Komponist und Kritiker hat soeben eine Biographie Franz Schuberts vollendet, die im Verlag Harmonie Berlin erscheinen wird. Unter den Illustrationen befinden sich mehrere bisher unbe-



kannte Handzeichnungen von Moriz von Schwind, einige bisher ungedruckte Kompositionen Schuberts im Facsimile sowie zahlreiche seltene Portraits.

Die Rheinische Musikzeitung übernahm der Kölner Verlag Schafstein & Co. und wandelte das Organ in eine „Musik- und Theaterzeitung". Herausgeber bleibt nach wie vor Willy Seibert.

C. F. Kahnt Nachfolger, der bekannte Musikverlag in Leipzig, feierte am 2. Oktober das 50. Jahr seines Bestehens.

N. Simrock macht darauf aufmerksam, dass die neuen billigen Partiturausgaben der Brahmsschen Kammermusikwerke und Symphonieen seinem Verlag angehören und er der Firma E. Eulenburg lediglich den Vertrieb übertragen und ihm gestattet hat, diese Werke in dessen kleine Partiturausgabe aufzunehmen.

INSTRUMENTE

Dem Musikhistorischen Museum von Paul de Wit in Leipzig ist jüngst von der Orgelbauanstalt Gebr. Rohlfing in Osnabrück eine höchst interessante Schenkung zu Teil geworden. Es ist die viermanualige Klaviatur von der jetzt zum Abbruch gekommenen grossen Orgel in der Marienkirche zu Osnabrück, welche letztere Ende des 18. Jahrhunderts von den Orgelbauern Berner und Courtain zum Preise von 6380 Thalern geliefert worden war.

Die Gräfin Lochis, eine Tochter des vor kurzem in Bergamo verstorbenen berühmten Cellovirtuosen Alfredo Piatti hat das Violoncello ihres Vaters für den Preis von 80000 Mark an den Berliner Bankier Robert von Mendelssohn verkauft. Der Verkauf ist noch zu Lebzeiten Piattis vereinbart worden. Herr von Mendelssohn ist bekanntlich ein hervorragender Cellospieler.

AUTOGRAPHEN

Mit dem durch Vermächtnis des jüngst verstorbenen Musikverlegers Fritz Simrock in den Besitz der Berliner königlichen Bibliothek gelangten Autograph der Partitur von „Figaros Hochzeit" hat die einzig dastehende Sammlung des Instituts eine kostbare Bereicherung erfahren. Von den sieben Opern Mozarts aus dem letzten Jahrzehnt seines Schaffens besitzt die Berliner Bibliothek nunmehr fünf in der Originalhandschrift, ausser „Figaros Hochzeit" nämlich: „Idomeneus", „Cosi fan tutte", „Zauberflöte" und „Titus". Das Autograph der „Entführung" besitzt Herr Ernst Mendelssohn-Bartholdy. Die „Figaro"-Partitur kam von Wien aus nachweisbar von dem Schauspieler Schickedanz (im Jahre 1800) an die Konzertgesellschaft in Schneeberg i. S., später in den Besitz des Kantors Schurig in Aue, der sie seinem Sohne, dem 1899 in Dresden verstorbenen Kantor Volkmar Schurig vererbte. Ende 1860 bot dieser die Partitur in der „Augsburger Allgemeinen Zeitung" zum Verkauf aus. Erwerber wurde der Inhaber der damals noch in Bonn ansässigen Musikverlagshandlung N. Simrock, die auch die erste gedruckte Partitur des Mozartschen Meisterwerkes herausgab. In der Originalhandschrift fehlen übrigens einige Blätter, die separat geschriebenen Stimmen der Blasinstrumente zur Ouverture und zum letzten Finale.

Die Artaria-Sammlung, die wertvollste aller privaten Autographensammlungen, ist jetzt endgiltig in den Besitz der königlichen Bibliothek zu Berlin übergegangen. Den Grundstock zu der Sammlung hatte Dominik Artaria gelegt, als er 1827 einen grossen Bruchteil aus der Hinterlassenschaft Beethovens ansteigerte. Die wichtigsten Stücke der Sammlung sind die von Artaria für sieben Gulden (!) erstandene Missa solemnis und das Finale der neunten Symphonie. Im ganzen hatte Artaria 93 Nummern von Beethoven erworben, darunter auch die beiden letzten Klaviersonaten (op. 110 und 111). Haydn ist in der Artaria-Sammlung mit 32 verschiedenen Autographen vertreten, ausserdem mit



zahlreichen Abschriften meist ungedruckt gebliebener Kompositionen für Kammermusik, darunter allein über 120 Streich- und Flötentrios. Ferner enthält die Sammlung sechs handschriftliche Werke von Schubert. Von Mozart umfasst sie nur zwei Nummern, darunter von seiner Hand eine schöne Reinschrift jener tiefernsten Komposition in F-moll, die er für die Orgelwalze einer Spieluhr schrieb. Der verdienstvolle Beethoven-Forscher Dr. Erich Prieger kaufte die Sammlung für 200000 Mark. Er betrachtete sich aber nur als ihren einstweiligen Hüter und Verwalter und bot daher den von ihm dem deutschen Volke geretteten Schatz unverweilt dem preussischen Kultusministerium zum Kaufe an, und zwar zum Selbstkostenpreise. Ehe dieses aber sich zu dem Kaufe entschloss, bedurfte es langer Verhandlungen. Vier volle Jahre zog sich der Ankauf in die Länge. Erst in den diesjährigen Etat wurde der erforderliche Kredit eingestellt, und nach einem weiteren halben Jahre konnte dann endlich Dr. Prieger die Reliquien der königlichen Bibliothek zu Berlin übergeben.

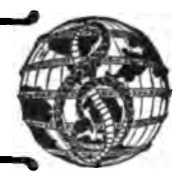
In der Sammlung von Charles Malherbe in Paris hat sich ein Notenheft von Robert Schumann mit bisher unbekannt gebliebenen Kompositionen gefunden. Das 16 Seiten zählende Heft enthält: „Zu den Waffen“ von Titus Ulrich, „Schwarz, Rot, Gold“ von F. Freiligrath, „Freiheitssang“ von J. Fürst für Männerchor mit Begleitung von Harmoniemusik. Die Gedichte beziehen sich auf die Ereignisse des Jahres 1848, aus welchem Jahre auch die musikalische Bearbeitung stammt. Sie trägt die Daten 3., 4. und 19. April. Das Werk, das in der Wasielewskischen Biographie des Komponisten als op. 65 figuriert, bildet neben den bekannten „Vier Märschen für Klavier“ op. 76 den einzigen Tribut Schumanns an die Revolution.

Der Musikgelehrte J. S. Shedlock hat das Glück gehabt, in der Bibliothek der königlichen Musikakademie zu London die seit 200 Jahren verloren geglaubte Originalpartitur von Purcells berühmter Oper „Die Feenkönigin“ aufzufinden. Schon im Jahre 1701 hatte das Covent-Garden-Theater in der „London Gazette“ einen Preis von 20 Pfd. Lstrl. auf die Wiedererlangung der ihm gehörigen Partitur gesetzt. Der Preis konnte nicht ausgezahlt werden und doch war die Oper nicht verloren. Sie kam s. Zt. in den Besitz des Komponisten R. J. Stevens und wurde von diesem mit anderen Werken 1837 der Bibliothek der königlichen Musikakademie vermacht. Seit jener Zeit befand sie sich dort, ohne dass einer der sich einander folgenden Konservatoren es der Mühe wert gehalten hatte, das grosse Musikalienpacket der Stevensschen Hinterlassenschaft zu öffnen.





ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN



Liszt. Den Briefwechsel zwischen Liszt und Raff schmücken wir diesmal mit einem Porträt Liszts, dem eine Lithographie zu Grunde liegt, die „zum Besten bedürftiger Comilitonen" erschienen ist. Die Unterschrift auf dem Original zu diesem ideal schönen Porträtkopf lautet: Den Berliner Studenten am 3. März 1842.

Raff. Das Denkmal Raffs soll auf des Meisters Grab in Frankfurt a. M. erst 1903 enthüllt werden. Es macht uns darum viel Freude, und wir sind dem Schöpfer des eindruckstarken Bildwerkes zu grösstem Dank verpflichtet, sein Werk heute schon unsern Lesern vorführen zu dürfen. Die Reproduktion erfolgte nach einer Gouache-Zeichnung, die Herr Fritz Bergen eigens für die „Musik" gefertigt hat. Karl Ludwig Sand war längere Zeit Professor an der Kunstgewerbeschule in Frankfurt a. M., und es sind mehrere hervorragende plastische Arbeiten aus seinem Atelier hervorgegangen. Z. Z. lebt der Künstler in München.

Lortzing. Jos. Uphues' Standbild ist im Sommer d. J. in Pyrmont gelegentlich des dortigen Lortzingfestes enthüllt worden. Zum Lebensabriss des Meisters sei bemerkt, dass sich Lortzing hinsichtlich der Jahreszahlen mehrfach im Irrtum befand. Dass sein Geburtsjahr 1801 ist, weist das Taufregister der St. Petrikirche in Berlin nach. Die Eltern gingen erst mit Ende des Jahres 1811 zur Bühne, am 1. April war Vater Lortzing noch Administrator des Lessmannschen Hauses und am 4. Jan. 1812 erst trat er in Breslau auf. Das Engagement in Leipzig trat Lortzing laut Theaterzettel am 3. Nov. 1833 an. In seiner Lortzing-Biographie („Berühmte Musiker" Band 7) hat G. R. Kruse bereits (Anmerk. 26) auf die in der Familie verbreiteten Irrtümer hingewiesen.

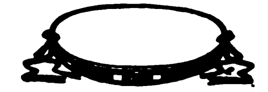
Wolf. Den drei Jugendporträts, die hier wie sein Geburtshaus wohl zum erstenmal publiziert werden, brauchen keine Erläuterungen beigegeben zu werden. Das Geburtshaus ist das Haus No. 2 in Windischgräz in Südsteiermark. Es ist noch im Besitze der Mutter des unglücklichen Künstlers. Die Ziffern 1, 2, 3 bezeichnen die Räume, in denen Wolf zu musizieren pflegte.

Kiels Porträt stammt vermutlich aus dem Jahre 1874. Die Facsimilierung von Kiels Originalhandschrift auf seiner Christuspartitur verdanken wir Herrn Dr. Erich Prieger, der auch Kiels Nachlass, um ihn nicht zerstreuen zu lassen, erworben hat. Unter ihm befindet sich eine grosse Ouvertüre, von der wir hören, dass sie im nächsten Jahre zur Aufführung gelangen soll.

Stassens beide Cartons zu Wagners Parsifal (halbe Grösse der Originale) dürfen wir mit Erlaubnis des Verlages Fischer & Franke, Berlin vorführen. Näheres über das Kunstwerk brachte „Die Musik" Heft I Seite 80/82, wo auch von

Barlösius' Meistersingerwerk, aus dem wir diesmal eine Textseite vorlegen, und

Engels Zeichnungen zu Bédiers „Tristan und Isolde" eingehender die Rede war.



Nachdruck nur auszugsweise und mit genauer Quellenangabe gestattet.
Manuskripte werden nur nach vorangegangener Anmeldung angenommen.
Verantwortlicher Leiter: Kapellmeister Bernhard Schuster.
Für die Inserate: W. Philipp. Beide in Berlin.
Druck von Herrosé & Ziemsen, Wittenberg, Bezirk Halle.



I. 2

FRANZ LISZT





I. 2

DAS KÜNFTIGE RAFF-
DENKMAL VON KARL
LUDWIG SAND ○ ○ ○





I. 2

DAS LORTZING-STANDBILD IN
PYRMONT VON JOS. UPHUES

Autobiographische
Skizze von
ALBERT LORTZING

(Facsimile)

Erste Veröffentlichung



I. 2

Ich bin im Jahre 1803 am 23ten October in Berlin geboren, wo mein Vater Kaufmann war. Schon als Knabe hatte ich viele Liebe zur Musik und componirte — von einem Mitglied des Orchesters, Namens Griebel, erhielt ich Klavierunterricht — Sonaten, Tänze, Märsche etc. Ein Freund meines Vaters, der jetzige Direktor der Königl. Singakademie Rungenhagen, ertheilte mir den ersten theoretischen Unterricht. Im Jahre 1810 giengen meine Eltern zum Theater. Sie waren engagirt in Sachsen, Baiern, Baden, im Elsaß und am Rhein; waren gleich nur bei reisenden Bühnen engagirt, so sorgten sie doch möglichst für meine musikalische Ausbildung. Während dieser Zeit betrat ich die Bühne in Kinderrollen. In Freiburg (im Breisgau) woselbst meine Eltern bei dem damaligen Direktor Schäffer engagirt waren, machte ich den ersten öffentlichen Versuch in der Composition und schrieb einen Chor und Marsch zum Kotzebue'schen Schauspiel: „der Schutzgeist", worin ich selbst die Titelrolle spielte. Ohngefähr im Jahre 1820 betrat ich die Bühne als jugendlicher Liebhaber unter Direktion des Herrn Derossi in Düsseldorf, Aachen und Elberfeld; später unter der Direktion des Herrn Ringelhardt in Cöln und Aachen spielte ich Bonvivants, Chevaliers und sang zweite Tenor und Buffopartien. Im Jahre 1824 componirte ich die einaktige Oper: „Ali Pascha von Janina", welche in meinem nachherigen Engagement bei der fürstlichen Hofbühne in Detmold, wie auch in den benachbarten Städten Münster und Osnabrück

bei—

beifällig aufgenommen wurde. Im Jahre 1832 entstanden mehrere Vaudevilles: „der Pole und sein Kind", der Weihnachtsabend", Szenen aus Mozarts Leben" und andere mehr, von denen das erstere sich durch ganz Norddeutschland verbreitete. In diesen Zeitabschnitt fallt auch ein Oratorium: „die Himmelfahrt Christi", Text von Carl Rosenthal, eine ganz neue Instrumentirung der Hillerschen Oper „die Jagd", und die Musik zum Melodrama Yelva, zu Grabbe's „Don Juan u. Faust", und viele Gelegenheitssachen, als Ouvertüren, Entre-Acte etc. Im November 1834 trat ich mein jetziges Engagement in Leipzig an, wo ich 4 Jahre lang die Regie der Oper führte, die Stelle jedoch wegen zu großer Zeitversäumniß später niederlegte. Hier schrieb ich meine erste komische Oper: „die beiden Schützen" (1835) die aber erst im Jahre 1837 zum Erstenmale zur Aufführung kam; ihr folgten die Opern: Czaar und Zimmermann (1837) „Caramo oder das Fischerstechen (1839) „Hans Sachs. 1840. Im Jahre 1836 als noch keine meiner Opern zur Aufführung gelangt war, schrieb ich eine große tragische Oper: „die Schatzkammer des Ynca", Text von Robert Blum, welche nach dem günstigen Erfolge indessen, den meine komischen Opern ~~fanden~~ hatten,

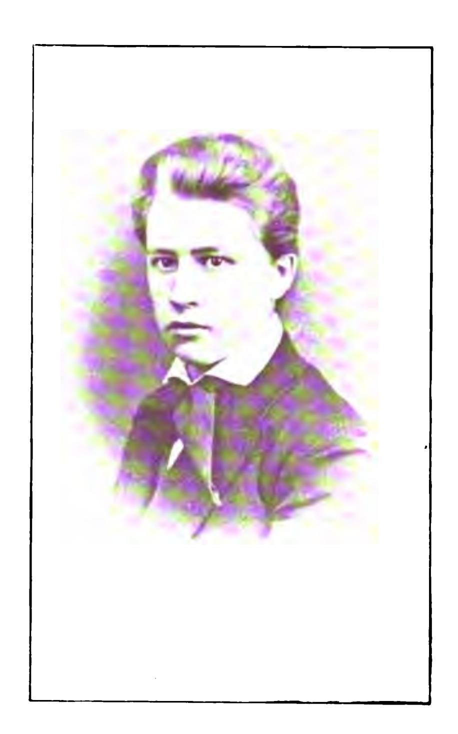
mochte ich nicht, mit einer (vorzeitigen) ersten Composition vor das Publikum zu treten und so unterblieb die Aufführung bis auf den heutigen Tag.

Albert Gustav Lortzing

Ich bitte, in dem Vorstehenden zu streichen, was überflüssig erscheint.



Hugo Wolf im 17. Lebensjahre



Hugo Wolf im 14. Lebensjahre



Hugo Wolf im 25. Lebensjahre





HUGO WOLFS GEBURTSHAUS

I. 2



FRIEDRICH KIEL

* 7. Oktober 1821

† 14. September 1885



I. 2

AUS FRANZ STASSENS PARSIFALWERK ○ ○ ○





I. 2

AUS FRANZ STASSENS
PARSIFALWERK o o o

Ein Glühwurm fand sein Weibchen nicht, der hat den Schaden angericht

in Flucht geschlagen meint er zu jagen. Hört nicht sein eigen Schmerz-Gekreisch / wenn er sich wühlt in's eigne Fleisch / wähnt Lust sich zu erzeigen. Wer giebt den Namen an? 's bleibt halt der alte Wahn / ohn' den nichts mag geschehen / 's mag gehen oder stehen! Steht's wo im Lauf / er schläft nur neue Kraft sich an; gleich wacht er auf / dann schaut wer ihn bemeistern kann! – Wie friedsam treuer Sitten / getrost in That und Werk / liegt nicht in

Wie friedsam treuer Sitten. getrost in That und Werk

liegt nicht in Deutschlands Mitten mein liebes Nürenberg!

Deutschlands Mitten mein liebes Nürenberg! Doch eines Abends spat / ein Unglück zu verhüten bei jugendheissen Gemüthen / ein Mann weiss sich nicht Rath; ein Schuster in seinem Laden zieht an des Wahnes Faden: wie bald auf Gassen und Strassen fängt der da an zu rasen; Mann / Weib / Gesell und Kind / fällt sich an wie toll und blind; und will's der Wahn gesegn'nen / nun muss es Prügel regnen / mit Hieben / Stoss' und Dreschen den Wuthesbrand

G. BARLOESIUS.



I. 2

EINE TEXTSEITE AUS GEORG BARLOESIUS' MEISTERSINGERWERK







I. 2

ZEICHNUNGEN VON ROBERT ENGELS
ZU DEM BÉDIERSCHEN ROMAN VON
TRISTAN UND ISOLDE ○ ○ ○ ○ ○ ○

DIE MUSIK



ERSTES NOVEMBERHEFT 1901

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig





DAS KÖLNER GÜRZENICH-ORCHESTER

Kunstgeschichtliche Studie

von

Hermann Kipper-Köln

Gürzenich ist ein Dorf in der Nähe der Stadt Düren (Reg.-Bez. Aachen), des Geburtsorts des Komponisten Max Schillings. Unweit dieses Dorfes stand die Burg eines alten Rittergeschlechts, welches sich danach Ritter von Gürzenich benannte. Besagtes Rittergeschlecht besass, wie die meisten rheinischen Edelleute, in dem heiligen Köln ein Absteigequartier, einen Edelhof. Nachdem dieser Edelhof, der nach seinen Besitzern im Munde des Volkes schlechthin „Der Gürzenich" hiess, mehreremale in andere Hände übergegangen war, gelangte er am 14. August 1437 in den Besitz der damals in höchster Blüte stehenden freien Reichsstadt Köln, von der es hiess: Coellen eyne Kroyn, Bovven allen Stäten schoyn! (Köln eine Krone über allen Städten schön!). Bürgermeister und Rat hatten zu dieser Zeit beschlossen, für den weltumfassenden Handel der Stadt eine grosse Warenniederlage und für prunkvolle Festlichkeiten und feierliche Empfänge von Königen und Kaisern einen weiten Saal zu schaffen und zu diesen Zwecken einen monumentalen Neubau an Stelle des alten baufälligen Rittersitzes Gürzenich zu errichten. Deshalb wird der Gürzenich in den alten Chroniken bald Tanz-, bald Kaufhuis genannt. Nachdem der alte, auf römischem Mauerwerk gestandene Bau abgetragen „bugonde die Stat Coellen" wie es in der Chronik heisst, „tzo machen dat groisse, koestliche Dantzhuis, dat man noempt (nennt) Gurtznich". Der Bau, ein Rechteck von 54,93 m Länge und 23,9 m Breite, war 1447 vollendet und „hait bei 80000 Gulden und nit dairnieder (darunter) gekost". Eine für die damalige Zeit ungewöhnlich hohe Summe.

In der Zeit von 1442—1488 hatte Kaiser Friedrich III. nicht weniger als acht Mal in Köln geweilt und wurde, als der Gürzenich fertiggestellt war, jedesmal auf das Festlichste dort empfangen und bewirtet und bei seiner Abreise mit Geschenken — Wein und Geld — reich bedacht. Anno domini 1474 hatte die Stadt ihm und seinem Sohne Maximilian, welcher die schönen Frauen von Coellen zu sehn begehrte, ein grosses Tanzfest auf dem Gürzenich zugerichtet, welches der junge Erzherzog mit der Edlen von Finstingen, Stiftsdame von St. Ursula, eröffnete und wobei die Bischöfe von Mainz und Trier einen Reigen veranstalteten, bei welchem 36 Paare — Frauen und Jungfrauen — auf- und niedertanzten.

Als Kaiser Maximilian am 15. Juni mit einem mehr als tausendköpfigen Gefolge in Coellen einritt, um einen Reichstag auf dem Gürzenich abzuhalten, führte der Markgraf von Brandenburg allein 50 adelige Herren mit 30 Pferden mit sich. Graf Eitl Friedrich von Hohenzollern gab, als des Königs Hofmeister, den zum Reichstag erschienenen Fürstlichkeiten auf dem Gürzenich ein Bankett, dem auch der Kaiser beiwohnte und bei dem — auf einmal — 1360 Schüsseln mit Speisen auf die Tafeln gesetzt wurden. Nach aufgehobener Tafel begannen die Fürstlichkeiten zu tanzen: elf Tänze „und nit dairnieder", woran sich auch der Kaiser beteiligte, bildeten den Schluss der Festlichkeit, die bis zum Morgengrauen währte. Bei all diesen Festlichkeiten spielten dann die Ratsmusikanten — sozusagen „Das erste Gürzenich-Orchester" — auf. Wie dieses beschaffen war, das hat der städtische Steinmetzmeister auf dem Fries eines der beiden kunstvollen Kamine an der Längsseite des Saales in einer Tanzscene mit echt kölnischem Humor der Nachwelt überliefert. Während Männlein und Weibelein einen Reigen schwingen, spielen die Rats-Musikanten, richtige Teniersfiguren, wacker drauf los. Einige blasen mit vollen Backen den Zinken, das alte Krummhorn, andere quietschen auf der Sackpfeife, dem Dudelsack. Ein Orchester im heutigen Sinne bildeten diese Stadtpfeifer ja nicht. Diese finden wir zuerst an den fürstlichen Höfen. Die Gunst ihres Kurfürsten, des Erzbischofs, hatten die Kölner, als sie den Gürzenich bauten, schon lange verscherzt. Der ewigen Zwistigkeiten mit ihren widerspenstigen Unterthanen müde, hatten die Erzbischöfe das „heilige" Coellen verlassen und ihr Hoflager für immer in dem nahegelegenen Bonn aufgeschlagen.

Da der Erzbischof nun nicht mehr da war, so befehdeten sich die Zünfte mit den Geschlechtern, den Adeligen.

Unter der Herrschaft der Zünfte — als Johann von Arken und Johann Heimbach Bürgermeister waren — wurde der Gürzenichbau in Angriff genommen. Trotz dieses demokratischen Regiments fanden Kunst und Wissenschaft eifrige Pflege in dem mittelalterlichen Coellen. Im Dom sowie in den reichen Klöstern durfte die Musik an Sonn- und Festtagen beim Gottesdienste nicht fehlen. Fromme Nönnchen — Beguinen — scheuten sich nicht, bei den musikalischen Messen oder Completen — omnia ad majorem Dei gloriam — Flaut und Fagott zu blasen oder die Bassgeige zu streichen. In den Patrizierhäusern sang man zur Laute oder Theorbe Kanzonen oder mehrstimmige a capella-Madrigals.

Die jungen Kavaliere spielten die Viola di gamba oder die Viola d'amore, die Liebesgeige, und die Jüngferlein schlugen das Virginal oder das Clavichord. Bekannt ist, dass Köln im Mittelalter berühmte Instrumentenmacher, wie Claes Karest u. a. besass.



Infolge der Glaubensstreitigkeiten, des 30jährigen und 7jährigen Krieges, begann der Niedergang der bis dahin so blühenden freien Reichsstadt, der auch auf die Musik ungünstig wirkte.

Es wurde zwar immer noch musiziert, namentlich in den Kirchen. Als aber 1794 die Sansculottes an den Rhein kamen, die Klöster aufhoben und deren reiche Einkünfte mit Beschlag belegten, da war es mit Sang und Saitenspiel mit einem Male vorbei.

Nachdem man sich mit rheinischer Leichtlebigkeit allmählich in das Unabänderliche gefunden, da regte sich auch wieder die Lust zur Musik. Die zerstreuten Kräfte schlossen sich zusammen, und auch ein Leiter stellte sich ein.

Als der Kurfürst von Köln bei der Okkupation seines Landes durch die Franzosen seine Residenz Bonn verliess, wurde die ausgezeichnete Hofkapelle, in der Beethoven die zweite Bratsche spielte, aufgelöst. Die brotlos gewordenen Mitglieder suchten anderswo unterzukommen. Einige Wenige liessen sich in dem nahgelegenen Köln nieder, darunter der Konzertmeister Ferd. Drewers und seine Gattin, die kurkölnische Hofsängerin Anna Maria Drewers, eine geborene Ries, ein Spross des zahlreichen musikalischen Riesengeschlechts, das heute noch fortblüht, und zu dem der Komponist und Verleger Franz Ries gehört.

Diese Anna Maria Drewers war eine sehr energische Dame, sie gab Gesangstunden und veranstaltete mit ihren Scholaren Vokal- und Instrumentalkonzerte, die sie persönlich leitete, während ihr Gatte als Konzertmeister, wie dies früher allgemein üblich, die Sinfonieen vom Pulte aus mit dem Fiedelbogen dirigierte. Das Orchester bestand aus der Theaterkapelle und kunstgeübten „Tilletanten", wie die Kölner sagen.

Eine gute Vorschule für diese „Tilletanten" wurde die 1812 gegründete und heute noch bestehende Musikalische Gesellschaft.

Zweck derselben war — angeblich — die Pflege der Instrumentalmusik und feucht-fröhlicher Gemütlichkeit. Nebenbei arbeitete sie, wie die Zeltersche Liedertafel in Berlin, im stillen an der Befreiung Deutschlands von der Fremdherrschaft. Um Mitglied zu werden, musste man ein Orchesterinstrument spielen können. Der Zufall, dieser Schalksnarr, fügte es nun, dass das Mitgliederverzeichnis der Gesellschaft zu einer Zeit nicht weniger als — 80 Flötenspieler aufwies. Man kam alle Samstagabende zusammen, spielte — schlecht und recht — eine Sinfonie und eine Ouverture vom Blatt oder liess sich als Solist hören, und dann setzte man sich, die lange Pfeife im Munde, vergnüglich zusammen und brachte Apoll und seinen neun Musen reichliche Rauch- und Trankopfer dar. Aber auch Opfer an Geld — für künstlerische Zwecke — wurden in der Weinlaune da spendiert.

Zum feierlichen Einzug der Deutschen — 1814 — hatte der Dirigent Meurer, ein ehemaliges Mitglied der Bonner Hofkapelle, einen Festmarsch

komponiert, der zu nächtlicher Weile in seinem Kohlenkeller eingeübt wurde. Die Sache wurde verraten und die ganze Gesellschaft sollte gerade arretiert werden, als die Befreier die Preussen nahten.

Als nach Beendigung der Befreiungskriege endlich der Friede ins Land kam, da atmete, vom langen Druck befreit, alles erleichtert auf. Neuer Mut beseelte auch die Kölner Musikfreunde. Man that sich zusammen und gründete eine Konzertgesellschaft grossen Stils. Den vokalen Teil übernahm der gleichfalls neu ins Leben gerufene Städtische Singverein, und für den orchestralen Teil fehlte es nicht an Berufsmusikern und leistungsfähigen Dilettanten. Dieses Orchester, welches in den sogenannten Gesellschaftskonzerten spielte, die ein höherer Justizbeamter, Verkenius, leitete, dürfte als die Stammmutter des heutigen Gürzenichorchesters gelten. Wenige Jahre genügten, um das Musikleben in der ehemaligen freien Reichsstadt, die sich unter dem nunmehrigen strammen preussischen Regimente anfänglich nicht sehr behaglich fühlte, zu schöner Blüte zu bringen, so dass man schon 1821 das erste Musikfest „auf" dem alten Tanzhaus Gürzenich feiern konnte. Das Orchester, das dabei in der Stärke von 158 Köpfen auftrat, befand sich derzeit, wenn man so sagen darf, in den Flegeljahren und spielte mit mehr Eifer als Kunstverstand.

Höhere Schulbildung erhielt es, als die Stadt Köln im Jahre 1840 dazu überging, sich in der Person Konradin Kreutzers, des Komponisten des Nachtlager in Granada, einen städtischen Kapellmeister zu leisten. Da Kreutzer, der jahrelang das Orchester der Wiener Hofoper geleitet hatte, auch im Theater dirigierte, so war sein Einfluss auf seine Untergebenen von nicht geringer Bedeutung. Seine Wirksamkeit war leider nur von kurzer Dauer, da sich eine Gegenpartei gebildet hatte, die den jungen Domorganisten Franz Weber, den Gründer und langjährigen Leiter des berühmten Kölner Männergesangvereins, auf den Schild hob. Hie Kreutzer! hie Weber! war das Feldgeschrei der sich befehdenden Parteien. Kreutzer, der gutmütige Schwabe, zog dabei den kürzeren, da er den steten Intrigueen der Gegenpartei nicht gewachsen war. Sein künstlerisches Renommée wurde dadurch so geschädigt, dass er kein Engagement mehr fand. An seine Stelle wurde 1843 der spätere königlich preussische Hofkapellmeister Heinrich Dorn berufen, der damals in Riga lebte.

Obgleich Königsberger, fand Dorn vom ersten Tage an sich in das rheinische Leben.

Er hatte erst Jura studiert und sich dann in Berlin bei Louis Berger, Friedrich Zelter und Bernhard Klein in der Musik ausgebildet. Als Dirigent hatte er unter Spontini eine gute Schule durchgemacht und sich in Königsberg, Leipzig und Riga als Operndirigent grosse Gewandtheit im Dirigieren erworben. Auch in Köln dirigierte er neben den Gesellschaftskonzerten im Theater. Er wusste sich ganz anders in Respekt zu setzen

wie sein Vorgänger, so dass das Orchester unter ihm erhebliche Fortschritte machte. Eine gute Schule war es auch für dieses, dass es als Domkapelle unter Domkapellmeister Carl Leibl, dem Vater des kürzlich verstorbenen berühmten Malers, die musikalischen Messen im Dom spielte. Das Orchester wurde nach drei Richtungen hin in Kirchen-, Opern- und Konzertmusik geschult. Dazu hatte es in Franz Hartmann, einem Schüler von Louis Spohr, einen ausgezeichneten Konzertmeister. Hartmann war zugleich Primgeiger des seiner Zeit berühmten Kölner Quartetts. Sekundarius war Franz Derckum, ein Schüler von Friedr. Schneider — dem alten Dessauer —, an der Bratsche sass Franz Weber und am Cello Bernh. Breuer, beide Schüler von Bernh. Klein in Berlin. Das Kölner Quartett war der Vorläufer des jetzigen Gürzenich-Quartetts.

Als Dorn 1849 zum königlichen Hofkapellmeister am Berliner Opernhause ernannt wurde, berief man zu seinem Nachfolger Ferdinand Hiller, der nach Jul. Rietz als städtischer Musikdirektor in Düsseldorf gewirkt hatte.

Hiller war der Sohn eines reichen Frankfurter Bankiers und besass, wenn auch keine akademische Bildung, so doch ein vielseitiges Wissen und die feinen Manieren der guten Gesellschaft. Mit seinem Lehrer J. N. Hummel hatte er noch Beethoven an seinem Sterbelager aufgesucht und war — in der Sekundogenitur — ein Schüler Mozarts, da Hummel von diesem unterrichtet worden war. Ein Mozartsches Konzert von Hiller spielen zu hören, war ein Hochgenuss für musikalische Gourmands. Als junger Mann hatte er als freier Künstler in Paris und Rom gelebt und dort ein grosses Haus gemacht. Er war mit allen literarischen und musikalischen Berühmtheiten der damaligen Zeit bekannt und wenn er bei sich musizieren liess, dann hielt eine lange Reihe aristokratischer Equipagen vor seinem Hotel. Erst als es mit seinem Vermögen auf die Neige ging, bequemte er sich zu einer festen Stellung; er dirigierte in Vertretung Mendelssohns, zu dessen intimster Gefolgschaft er zählte, einen Winter die Gewandhauskonzerte in Leipzig und leitete dann in Dresden — nach Richard Wagner — die dortige Liedertafel.

Merkwürdiger Fall: Wagner als Liedervater und sein Antipode Hiller als Nachfolger! Hiller schrieb auch eine elegante Feder, und seine im leichten Plauderton gehaltenen „gelegentlichen Aufsätze“ wurden gerne gelesen. Die kranke Königin Olga von Württemberg, die sich seine geistvollen Schriften vorlesen liess, fand diese so charmant, dass Hiller den Friedrichsorden erhielt, mit dem der persönliche Adel verbunden ist. Als Hiller sein Amt in Köln antrat, gebrach es ihm einigermassen an kapellmeisterlicher Routine, immerhin besass er aber Gewandtheit genug, um seine geistvolle Auffassung und seinen vornehmen Geschmack in fein humoristischer Weise auf das Orchester zu übertragen. Unter ihm — das muss man zugeben — erhielt das Orchester seine akademische Bildung,

indem er ihm das Verständnis der Klassiker und feine Vortragsmanieren spielend beibrachte. Dabei besass er eine unantastbare Autorität und war somit der berufenste Erzieher des Orchesters zu einer höheren Stufe.

Die von Dorn begründete Rheinische Musikschule erweiterte Hiller zu einem Konservatorium. Sein künstlerisches Ansehen verschaffte ihm für das Lehrerkollegium ausgezeichnete musikalische Generalstäbler wie Carl Reinecke, Woldemar Bargiel, Ernst Rudorff, Friedr. Gernsheim, Carl Reinthaler, Mathilde Marchesi, Roderich Benedix und Wolfgang Müller von Königswinter und manch andere.

Für das Orchester lieferte ihm seine Kadettenanstalt — das Konservatorium — stets einen gut vorgebildeten Nachwuchs. Die Potenten, mit denen er mit Vorliebe verkehrte, wusste er zu grossen geldlichen Spenden für musikalische Zwecke — cavalièrement — anzuregen. So reifte unter seinem Regime in einer jener feuchtfröhlichen Nachsitzungen der Musikalischen Gesellschaft, in denen er sich wohl mal an den Flügel setzte und phantasierte, der Plan, den alten Gürzenich zu einem glanzvollen Konzertsaal umzubauen. Nach langen Verhandlungen wurde dann das altehrwürdige Tanz- und Kaufhaus nach den Plänen des Dombaumeisters Zwirner unter Leitung des damaligen Stadtbaumeisters Louis Raschdorf umgebaut und durch einen Anbau vergrössert.

Am 17. November 1857 fand das erste Konzert, das Hiller mit der C-moll-Sinfonie von Beethoven beginnen liess, in dem in neuerstandener Pracht erglänzenden Saale statt. Von nun an hiessen die Konzerte kurzweg Gürzenich-Konzerte und das Orchester, das erheblich verstärkt wurde, Gürzenich-Orchester. In den 44 Jahren, die seitdem verflossen sind, hat das Gürzenich-Orchester unter Hiller und seinem Nachfolger Wüllner sich zu einem der ersten deutschen Orchester emporgearbeitet.

Hat man sich bisher darauf beschränkt, den Lebensgang berühmter Komponisten und Virtuosen zu schreiben — warum nicht auch mal den Werdegang eines hervorragenden Orchesters? Sind doch die Orchester heute der am höchsten zu bewertende Faktor in der ausübenden Musik.

Denn während die Komposition nach Wagner auf ein totes Geleise geraten ist, die Gesangskunst auf der schiefen Ebene immer mehr hinabgleitet und das Virtuosentum sich überlebt hat, bewegt sich das Auffassungs- und Darstellungsvermögen des Orchesters in stetig aufsteigender Linie. Es bedeutet dies eine völlige Umwertung in der musikalischen Rang- und Stufenleiter. Wiegt denn nicht die Vorführung einer Beethovenschen Sinfonie seitens eines der grossen modernen Orchester den Vortrag eines abgespielten Geigen- oder Klavierkonzerts hundertfach auf? Und ist nicht die Wiedergabe einer der Straussschen kapriziösen Don Juanerieen oder Don Quixotiaden eine verblüffendere virtuose Leistung als das Abtrommeln einer Lisztschen Rhapsodie? Das Orchester ist, was Technik anbelangt,

heute der grösste Virtuose. Deshalb spielen auch reisende Virtuosen vor leeren Sälen, während man sich zu den Konzerten gastierender Orchester drängt. Tempora mutantur et nos mutamur in illis!

Hiller hatte allerdings das Gürzenich-Orchester nie oder äusserst selten etwas von Berlioz, Liszt oder Wagner spielen lassen. War er doch einer der grimmigsten Hasser der „Zukunftsmusik" — das Wort ist in Köln geprägt worden — einer der lautesten Rufer im Streite gegen die musikalische Reformation, gegen die er in Rede und Schrift mit zelotischem Eifer zu Felde zog. Beethovens Neunte und die Missa solemnis — das war für Hiller das eiserne Thor, die ultima ratio, über die er nicht hinausging. Aber die Klassiker und Romantiker, die verstand er meisterlich zu interpretieren. Die Beethovenschen Sinfonieen hatte er unter Habeneck am Pariser Konservatorium gehört, und die Romantiker waren seine Intimi. Wenn das Orchester nun auch im Gürzenich keine Gelegenheit hatte, Zukunftsmusik zu spielen, so hatte es sie im Theater unter den Kapellmeistern J. N. Fuchs, Kogel, Arn. Kleffel und Mühldorfer umso reichlicher: dort war Wagner Trumpf.



Hiller wurde allgemach etwas bequem, nahm zu an Leibesumfang, so dass er beim Dirigieren eine komische Figur machte. Aber die Zeit war nicht mehr fern, wo das neue Evangelium und die „Dissidenten" und „Sezessionisten" in den altehrwürdigen Gürzenich eindringen sollten. Denn

Hiller legte, geistig noch frisch, aber körperlich gebrochen, seine Ämter als städtischer Kapellmeister und Direktor des Konservatoriums 1884 nieder und Franz Wüllner wurde sein Nachfolger.

Wüllner (geb. 1832 zu Münster in Westfalen) ein hünenhafter Sohn der roten Erde, absolvierte das Gymnasium seiner Vaterstadt und widmete sich dann der Musik. Seine ersten Lehrer waren C. Arnold und Anton Schindler, der ami de Beethoven; er folgte diesem nach Frankfurt a. M. und studierte dort noch bei Kessler, einem wenig bekannt gewordenen aber tüchtigen Musiker. Seine Wander- und Lehrjahre verbrachte er in Berlin, Brüssel, Hannover, Leipzig im Umgang mit den dort lebenden Spitzen der musikalischen Künstlerschaft. 1854 liess er sich in München nieder, wo er eine Stelle als Klavierlehrer am Konservatorium annahm. Seine ersten Dirigentensporen verdiente er sich in Aachen, wohin er 1858, also mit 26 Jahren, als städtischer Musikdirektor berufen wurde. In der alten Krönungs- und Bäderstadt, wo einst Händel Heilung suchte für sein Zipperlein, hatte Wüllner wohl kaum Gelegenheit sich viel Routine als Orchesterleiter anzueignen, denn der Konzerte, die er zu dirigieren hatte, waren nicht viele. Diese Gelegenheit fand er in seinen späteren Stellungen als Hofkapellmeister in München und Dresden in Hülle und Fülle. In Isar-Athen war es ihm beschieden, die grosse Zeit mitzuerleben, wo Wagner, von König Ludwig II. berufen und mit uneingeschränkten Vollmachten ausgerüstet, unter Assistenz von Hans von Bülow das musikalische Scepter als Alleinherrscher führte. Die „Zukunftsmusik" lernte der junge Hofkapellmeister demnach an der Quelle kennen.

Die Klassiker, namentlich Beethoven, waren ihm geläufig durch seinen Lehrer Ant. Schindler, der als lebendige Tradition des Grossmeisters gelten kann. Dass Wüllner über einen tüchtigen Schulsack von wissenschaftlichem und musikalisch-theoretischem Wissen verfügte, versteht sich für den Sohn eines Gymnasialdirektors von selbst.

Daher auch die ihm eigene philologische Gründlichkeit und lehrhafte Tüchtigkeit, die ihn auszeichnet. Mit zäher Ausdauer und etwas Schroffheit — Charaktereigentümlichkeiten der Westfalen — wusste er sich die Autorität bei den Orchesterleuten, ohne die ein Kapellmeister verloren ist, zu sichern. Auf sein, von der Presse nachhaltig unterstütztes Betreiben, wurde das Orchester städtisch, d. h, die Mitglieder sind nicht städtische Beamte und daher auch nicht pensionsberechtigt, sondern stehen nur, wie im Mittelalter die Zinkenisten, die im Gürzenich bei Festen aufspielten, im Solde der Stadt Köln. Allerdings bestehen reich dotierte humanitäre Anstalten für Invaliden und die Hinterbliebenen der städtischen Musiker.

An der Spitze des städtischen Orchesters stehen 2 Konzertmeister, zur Zeit die Herren Marsch und Stauffer. Diese eingerechnet, hat es acht erste und acht zweite Geigen, fünf Bratschen, 4 Celli und 4 Bässe. Je



3 Flöten, Oboen (inkl. englisch Horn), Klarinetten (inkl. Bassklarinette) Fagotte (inkl. Kontrafagott), 6 Hörner, 3 Trompeten, 4 Posaunen, 1 Tuba, 2 Pauken (inkl. Schlagzeug) und eine Harfe, in Summa 60 Musiker. Mit Fertigstellung des im Bau begriffenen neuen Stadttheaters soll die Mitgliederzahl auf 70 erhöht werden.

Das städtische Orchester bildet den Stamm des Gürzenichorchesters. Als Führer der Streichergruppen fungieren die Mitglieder des Gürzenichstreichquartetts; die Konzertmeister Professor Willy Hess und Carl Körner an der ersten Geige, königlicher Musikdirektor Professor Jos. Schwartz (Dirigent des Kölner Männergesangvereins), an der Bratsche, Konzertmeister Friedr. Grützmacher am Cello. Die zweite Geige führt königlicher Musikdirigent Willy Beez.

Verstärkt wird das Streichquartett durch die Selektaner der obersten Geigenklassen des Konservatoriums und nicht inkorporierte Musiker, so dass in den Gürzenichkonzerten 18 erste und 18 zweite Geigen an den Pulten stehen, ferner 12 Bratschen, 20 Celli und Kontrabässe. Die Holzbläser, die vierfach vertreten sind, wechseln sich ab, ebenso die sechsfach besetzten Hörner. Die über dem Orchester befindliche Orgel spielt in der Regel Professor Friedr. Wilh. Franke.

Dieses aus 100 Künstlern bestehende Gürzenichorchester hat Wüllner, der, trotzdem er bald seinen 70. Geburtstag feiert, eine riesige Arbeitskraft hat, während seiner 17jährigen Amtsthätigkeit zu einem Elite-Orchester herangebildet.

Unter Hiller wurden erst 6, dann 8 und zuletzt 10 Konzerte während der Saison gegeben; Wüllner bezw. die Konzertgesellschaft giebt jetzt 12 Abonnementskonzerte und 1 Orchesterbenefizkonzert. Zu jedem dieser Konzerte hält Wüllner, ausser den Haupt- und Generalproben mit dem Konservatoriumsorchester und den Professoren Vorproben ab, so dass ein Teil der in den Konzerten Mitspielenden schon wohl vorbereitet an die Pulte tritt. Vor allem kommt Wüllner selbst, bis in die kleinsten Details der verwickeltesten Partituren orientiert, zu den Proben. Die Beethovenschen Sinfonieen und was ihm sonst besonders am Herzen liegt, dirigiert er ohne Noten. Er ist — in bestem Sinne — wie der Nibelungen-Jordan sagt, ein Pultvirtuose und hat das Gürzenichorchester — um das auch noch zu sagen — mit mehr Strenge als Milde zu dem erzogen, was es heute ist.

Insonderheit hat er das Orchester Berlioz, Strauss, überhaupt die Modernen, spielen gelehrt. Mit Wagner war das Orchester — so viel der Meister im Konzert in Betracht kommt — von der Oper her vertraut. Während der 4 Sommermonate giebt das städtische Orchester unter abwechselnder Leitung von Wüllner, Professor Schwartz und neuerdings auch von Theaterkapellmeister Wilh. Mühldorfer, 10 Volks-Sinfoniekonzerte im Gürzenich

und unter Leitung der beiden letzteren 60 philharmonische Konzerte im Volksgarten und wöchentlich ein Konzert in Bonn, so dass es in steter Übung bleibt.

Wie spielt nun dieses Gürzenichorchester? Da es überwiegend aus Rheinländern besteht, so geben sich in seinen Darbietungen zunächst die Charaktereigentümlichkeiten dieses fröhlichen und kunstfreundlichen Völkchens — deutlich wahrnehmbar — zu erkennen. Wenn der Rheinländer auch lieber singt, wozu er besonders veranlagt ist, so weiss er doch auch mit Instrumenten umzugehen. Wenn ihm nicht ganz „Zuwideres" zugemutet wird, dann spielt das Orchester stets mit Lust und Liebe und — rheinischem Temperament. Wohlklingende und formschöne Musik, wie Haydns, Mozarts und Beethovens Schöpfungen, die spielt es mit Vorliebe. Für den letzteren, seinen Stammesgenossen, fehlt ihm natürlich nicht der Humor. Für die Formenglätte Mendelssohns und Gades, sowie die Romantik Schuberts und Schumanns hat das Orchester noch nicht den Geschmack verloren. An den ihm etwas zu unwirschen Brahms und die Skandinavier tritt es mit mehr ehrfürchtigem Pflichtgefühl als hochflammender Begeisterung heran. Die Böhmen und Russen flössen ihm Interesse ein. Der bizarre Berlioz und der verwegene Rich. Strauss mit ihren unerhörten Schwierigkeiten fordern den Ehrgeiz des Orchesters heraus, aber Wagner spielt es mit Begeisterung! Ungemein günstig ist der Einfluss, den das Zusammenwirken mit dem zahlreichen und wohlgeschulten Gürzenichchor auf das Orchester ausübt. Auf dieses Zusammenwirken ist der gesangreiche, blühende Gesamtton zurückzuführen, der dem Gürzenichorchester eigen ist. Rheinische Chöre mögen, was Drill und Subordination anbelangt, von anderen gesanglichen Vereinigungen übertroffen werden, jedoch an Schönheit des Klangs, an Fülle des Tons, an Wärme und Treffsicherheit des Ausdrucks — kommt ihm so leicht keine über. Diese musikalischen Tugenden der beiden Tonkörper übertragen und ergänzen sich. Um das bestätigt zu finden, muss man ein Händelsches Oratorium, die Bachsche Passion oder die Missa solemnis im Gürzenich hören.

Die Aufstellung des Orchesters, die wir für keine günstige halten, ist eine keilförmige. Zur Rechten wird es vom Sopran und Tenor, zur Linken vom Alt und Bass flankiert und — beengt.

Leider ist die Akustik des herrlichen Saales der Musik nicht günstig. Das haben die Berliner Baubonzen verschuldet, die die Pläne zu revidieren hatten. Die Galerie, die sie hineinzeichneten, die ausschaut wie ein Vogelkäfig, hemmt die Tonentwicklung, indem die Schallwellen sich daran brechen und darin verkriechen. Folge dieser schlechten Akustik sind die Gehörstäuschungen, die sich bei dem Blech feststellen lassen, das, weil es sich und auch die anderen Instrumente nicht hört, meist zu stark bläst. Gut klingt es nur im Gürzenich bei leerem oder schwach gefülltem Saale, so in den



Proben und wenn das Orchester, wie in den Volks-Sinfoniekonzerten nicht von dem Chor bedrängt wird.

Aber leere Säle bringen nichts ein und die Kosten, die ein Gürzenich-Konzert verschlingt, sind nicht gering.

Die Einnahmen in der verwichenen Saison beliefen sich auf 75 659 M, denen Ausgaben in der Höhe von 68 664 M gegenüberstehen. Ausgegeben wurden für das Orchester 32 206 M, für Solisten 17 360 M. Der Überschuss kommt den humanitären Anstalten zu gute. Neben Wüllner, der für das Geschäftliche ebenso veranlagt ist, wie für das Künstlerische, hat der Vorstand der Konzertgesellschaft sich grosse Verdienste um das Gürzenichorchester erworben.

Wenn es den politischen Kontrapunktisten und den merkantilen Fugenschmieden gefällt, den Weltfrieden nicht durch unvorbereitete Dissonanzen, einen Krebskanon oder eine fuga irregularis und dergleichen Machenschaften zu stören, so ist es auch dem Gürzenichorchester vielleicht einmal vergönnt, auf Reisen zu gehen und der Welt zu zeigen, was es kann!





MOZARTS GROSSE MESSE IN C-MOLL

nach Mozartschen Vorlagen vervollständigt von
Alois Schmitt.

Von Dr. Georg Göhler-Leipzig

Da sieht man wieder, wie traurig es um euch Musikanten bestellt ist! Ein solches Werk hundert Jahre liegen zu lassen, an den Schönheiten dieses Torso achtlos vorüberzugehen!" Diese Worte eines Freundes, der einer meiner Studierproben für die Leipziger Erstaufführung der obengenannten Messe beigewohnt hatte, geben kurz und bündig den Eindruck wieder, den die Geschichte und das Wesen des Werkes überall machen werden. Nichts kann erwünschter kommen als drastisches Beispiel für die Mängel unserer musikalischen Kultur als die Ausgrabung dieses Mozart, nichts beweist schlagender, wie dringend wir wissenschaftlich und künstlerisch gleich geschulte Männer brauchen, die die Schätze vergangener Jahrhunderte für unser Musikleben verwendbar machen. Die Messe kommt zur rechten Zeit; sie soll uns bei dem Verlangen nach energischer staatlicher Förderung aller musikwissenschaftlichen Bestrebungen den Beweis des Notstandes erbringen helfen.

Die Geschichte der Messe hat ihr Herausgeber in kurzen, schlichten, viel zu bescheidenen Worten in dem Vorwort des Kl.-Auszugs dargelegt, der bei Breitkopf & Härtel erschienen ist. Dort lese man die Einzelheiten nach. Der Kern ist: Mozart schrieb im Jahre 1782/1783 eine Grosse Messe in C-moll, die er aus äusseren Gründen nicht vollendete. Kyrie, Gloria und Sanctus nebst Benedictus waren fix und fertig, zum Credo lagen die Anfänge vor. Die erhaltenen Stücke wurden von Köchel registriert, auch in die grosse Gesamt-Ausgabe aufgenommen, aber von Niemandem beachtet. O. Jahn, der Mozartbiograph, behandelt sie ziemlich von oben herab, selbst Kretzschmar in seinem Führer durch den Konzertsaal sagt nichts von ihnen. Er bespricht die Mozartschen Messen in ihrer Gesamtheit als Jugendarbeiten und Nebenerträgnisse des Gesamtschaffens. Man wird beiden Männern nicht vorzuwerfen wagen, dass sie keine Mozartkenner oder dass sie unwissenschaftliche Arbeiter seien. Man wird entschuldigen müssen, was Folge ungesunder Zustände ist. Die unermessliche Menge von Arbeit, die auf dem Gebiete der Musikwissenschaft noch zu leisten ist, der Mangel an Arbeitskräften und an Unterstützung seitens des Staates wie seitens des



Publikums, das alles beschert uns so peinliche Überraschungen, wie sie der neubelebte Mozart jedem Kunstpolitiker bringen muss. In der Malerei und Literatur wäre es jedenfalls ganz ausgeschlossen, dass ein Werk von dieser Bedeutung — und sei es noch so sehr Fragment — selbst in Künstlerkreisen völlig ignoriert würde! Denn es handelt sich um ein Kunstwerk ersten Ranges! — Ehe ich eine kurze Einführung in seine Schönheiten gebe, sei mit wenigen Worten erklärt, worin die Ergänzungen des Herausgebers bestehen. Ich beziehe mich dabei auf das Vorwort des Kl.-A., das die genaueren Nachweise giebt, und betone gleich jetzt, dass die Ergänzungen lange nicht so erheblich sind wie die bei Mozarts Requiem von Süssmayer gemachten. Es handelt sich eigentlich nur um den dritten Hauptteil des Werkes, das Credo.

Alois Schmitt, der zur Zeit als Leiter des Mozart-Vereins zu Dresden lebt, hätte sich's leicht machen können, wenn er das Credo einfach aus der anderen C-moll-Messe Mozarts (Köchel No. 139) entnommen hätte. Dass er das nicht that, beweist, wie gründlich er zu Werke ging. Denn jene Messe ist in ihrer ganzen Anlage weit einfacher als das Fragment, das zu ergänzen war; die „grosse“ Messe in C-moll verlangte ein entsprechend aufgebautes Credo. Der Anfang lag vor. Bis zum Cruzifixus brauchte nur die Instrumentation ergänzt zu werden. Woher aber das Cruzifixus nehmen? Die genannte kleine C-moll-Messe hat ein hochinteressantes, ganz knappes Sätzchen zu diesen Texteswörten; die gedämpften Trompeten wie die Harmonisation geben ihm ein äusserst stimmungsvolles Kolorit. Aber der Herausgeber fand einen noch besseren Ersatz. Im Supplementband der grossen Mozart-Ausgabe steht ein Lacrymosa in C-moll für 4 Singstimmen und Continuo. Aus diesem Stück gewann Schmitt sein Cruzifixus. Wenn ein Satz seine Berechtigung zur Vollendung des Mozartschen Fragments beweist, ist es dieser. Die diskrete Ergänzung des Orchesters (ohne Violinen!), die wie selbstverständlich klingende Textunterlage, die wenigen, meisterhaften Schlussüberleitungstakte, alles ist mit solcher Bescheidenheit und so stilgetreu ergänzt, dass Mozart sicher selbst und seine Konstanze dazu dem alten Herrn die Hand geschüttelt hätten, wenn sie diese Töne hätten hören können. — Beim „Et resurrexit“ greift Schmitt auf die C-moll minor zurück; aber nur die ersten Takte nimmt er daraus, die jubelnde Kadenz des Chor-Soprans; direkt daran aber schliesst er ein Mozartsches Kyrie (Köchel No. 323), ein prachtvolles Stück mit rauschenden Sextolen im Streichorchester, das bei Mozart nur den einen Fehler hatte, dass es nicht zu dem Texte „Kyrie“ passte. Es war unvollendet, und schon Abbé Stadler, der es ergänzte, wünschte dem prachtvoll majestätischen Stück andere Texteswörte. Schmitt fand die rechten und bewies durch feinsinnige Änderungen in den wenigen Takten Stadlers, dass er noch Mozartischer schreiben kann als dieser. — Die folgende Nummer:

Et in spiritum sanctum ist vollständig aus einer C-dur-Messe Mozarts (Köchel No. 262) herübergenommen, während das „Credo in unam sanctam“ wieder ein Meisterstück einer Überarbeitung Mozartscher Vorlagen ist. Die Grundlage bildet wieder ein Kyrie (Köchel No. 322), in dessen Satz aber das Anfangsmotiv des ersten Credos der C-moll-Messe eingearbeitet ist, um den Zusammenhang im ganzen herzustellen. Niemand wird dem Satz diese Umgestaltung ansehen und niemand wird fühlen, dass das „Et expecto“ (9 Takte nach c) wieder aus einer anderen Messe (Köchel No. 337) stammt, während die letzten 4 Takte wieder von Schmitt herrühren. Ist doch gerade dieser Schlussteil des Satzes eine der schönsten Partieen des Credo und die beste Überleitung zu der Schlussfuge „Et vitam venturi saeculi“, die aus der C-dur-Messe (Köchel No. 262) stammt.

Das sind die Quellen für das Credo der Schmittschen Ergänzung. Es ist ein buntes Gewirre in der aktenmässigen Darstellung, in der Gesamtwirkung einheitlich, als ob die Stücke von jeher bei einander gewesen wären; einheitlicher als selbst das Gloria, das doch von Mozart selbst vollendet ist. Jedenfalls eine Leistung stilvoller Ergänzung und eine Probe gründlichsten Erfassens des Mozartschen Geistes. Schmitt hats den Nörglern sehr schwer gemacht; aber sie werden trotzdem kommen, die klugen Köpfe mit ihrer Tagesweisheit, die uns mit Fragezeichen und Achselzucken unsere Freude vergällen wollen. Mögen die deutschen Dirigenten und das deutsche Publikum als Antwort darauf die Messe immer lieber gewinnen und sie in ihren Konzerten und in ihren Herzen ein Seitenstück zu dem Requiem werden lassen.

Zur Einführung in das Verständnis des Werkes bedarfs keines Aufwandes von Gelehrsamkeit. Meist führt der Text sofort in den Charakter jedes Satzes ein.

Das Kyrie schon beweist, dass Mozart mehr geben wollte, als in seinen anderen Messen. Man fühlt, dass er Bach näher getreten war; die Chromatik der Hauptthemen giebt der Stimmung des „Herr erbarme dich“ sprechenden Ausdruk. Der Zwischensatz „Christe eleison“ ist melodisch süsser Mozart, das Sopransolo bringt Koloraturen, dazwischen ists ein paar Takte lang (bei C), als ob Mozart geträumt habe, einst werde ein Franz Liszt kommen und einen „Christus“ schreiben.

Mit dem „Gloria“ beginnen die Einflüsse bemerkbar zu werden, die das eingehende Studium Händels auf Mozarts Schreibweise ausübte; in kleinen Eigentümlichkeiten des Satzes zeigt sichs zuerst, dann kommt ein Zitat; das Alleluja aus dem „Messias“ erklingt „in excelsis“. Nach diesem Jubel ein stilles „et in terra pax“, aus dem der Komponist des Requiems spricht; dann eine Wiederholung beider Abschnitte. Mit den einfachsten Mitteln weiss Mozart durch den Kontrast von „Ehre sei Gott“ und „Friede auf Erden“ eine elementare Wirkung zu erreichen. — Jetzt aber sehe ich das Kopfschütteln im Lande der Zünftler beginnen. Die Koloratur-Arie „Laudamus te“ für Solo-Sopran (Nr. 3) dünkt ihnen zu weltlich. Einen

Tribut an den Geschmack der Zeit hat Mozart ja gewiss gezahlt, als er sie schrieb; aber ist sie nur „Geschnörkel"? Haben wir vom Jahre 1901 das Recht, derartige Musik für überwunden zu erklären? Oder fehlt uns bloss die Biegsamkeit des Geistes und des Gefühls, um uns in die fromme Kindergläubigkeit Mozarts zurückzudenken, der bei den Worten „wir loben dich, wir benedeien dich" an Lerchentriller dachte und seinem lieben Gott eine Portion recht lieblicher, lachender Musik vorsetzen wollte? Sollte's nicht möglich sein, bei einer vollendeten, spielenden Wiedergabe dieses Satzes sich wenigstens als Kind zurück zu träumen und zu verstehen, wie's gemeint ist? Die Worte geben ja den Ton fast von selbst an, obwohl es zu Mozarts Zeiten eigentlich noch nicht oder besser: wieder einmal nicht allgemein üblich war, ihren Geist zu respektieren. Wie gleich die folgende No. 4 (Gratias) beweist. Ein Danksagen mit tieftrauriger Miene, verminderte Accorde in langer Reihe zum Preis des Herrn? Man muss den Satz als absolute Musik geniessen; hier hat der moderne Mensch Grund zum Widerspruch. Aber dafür würde er kaum ein so schönes Duett wie No. 5 (Domine Deus) komponieren können und noch weniger den folgenden 8stimmigen Chor „Qui tollis". Haben in jenem die beiden Solostimmen Gelegenheit, sich beim Anrufen Christi an Innigkeit des Ausdrucks zu übertreffen, so bietet der Chor eine Schilderung der Leiden Christi und der Verzweiflung der Menschheit, die in ihrer erschütternden Gewalt kaum zu übertreffen ist. Es sind wieder direkte Vorbilder Händels, denen Mozart folgt, ohne zum Nachbeter zu werden. Der Chor ist eins von den Stücken, angesichts deren die Vernachlässigung dieser Messe seitens der Mozartkenner geradezu rätselhaft erscheint. — Wenn man sich an die Koloraturen der Laudamus-Arie stiess, so hatte man doch in dem Terzett „Quoniam" (No. 7) wieder ein Prachtstück kunstvollen und klangvollen Satzes für Solostimmen, dessen ernster Charakter zusammen mit dem festlichen Glanze auf den Höhepunkten die Herrlichkeiten des Allein-Heiligen im besten Sinne des Wortes versinnbildlichte. Und schliesslich das krönende Schlussstück des Ganzen (No. 8), „Jesu Christe" und die Fuge „Cum sancto spiritu"; was hatte man dagegen einzuwenden? Otto Jahn findet die Sache etwas lang. Zum Lesen vielleicht; aber wer das von Innen hören kann, der fühlt die geradewegs elementare Gewalt dieser Fuge. Sie ist von so fascinierender Wirkung, dass ich wohl die Wette eingehen möchte, ob man nicht mit einer vollendeten Aufführung in einem Saale trotz alles geistlichen Textes ein da capo erzielen könnte! Das markige Hauptthema und die jubelnden Kontrapunkte dazu, die beispiellos simplen und ebenso beispiellos wirkungsvollen Repetitionen des Achtelmotivs im Sopran in der grossen Steigerung vor G, vor allem aber die Umkehrung des Hauptthemas, die plötzlich die Gralsglocken aus Parsifal aus allen Stimmen widerhallen lässt — heutzutage hiesse das ein schamloses Plagiat —, — ja, warum gehört das



alles nicht seit langen, langen Jahren zu den höchsten Freuden unserer Musikfreunde?

Das Credo beginnt mit einem festlichen C-dur-Satz (No. 9), der echter Mozart ist. Zuversichtlich froher Kinderglaube spricht sich mit Feiertagsfreude aus, nur bei dem Gedanken an den Schöpfer auch der unsichtbaren Dinge ziehen fromme Schauer durch das Herz. Soll ich der Responsionen bei C gedenken, die jeden Chordirigenten und Chorsänger glücklich machen müssen? Das sind Händelsche Monumentalwirkungen; und dann das Stimmengeflechte bei den Worten „per quem omnia facta sunt"! — Doch ich muss mich wieder zu einer Verteidigung rüsten. No. 10 ist eine Soprankoloratur-Arie, gegen die das „Laudamus" ein Kinderspiel ist und noch dazu auf die Worte „Et incarnatus est". Wir Modernen mit den feinen Nerven, den subtilen Gefühlen und dem zweifelnden Gehirn sind gewöhnt, bei dem Bericht von der Menschwerdung seltsame Accorde zu verlangen, rätselvolles Dämmerlicht, überirdische Schauer; das Geheimnis soll unergründlich sein. Niemandem soll diese Auffassung bestritten werden, wir haben nach Beethovens wundervoller Vertonung dieser Stelle die Klänge aus Liszts Graner Messe, aus Bruckners Messen dieser Grundstimmung zu danken; ja schon Bach in seiner Hohen Messe hat uns ein Muster dieser ehrfurchtsvoll-staunenden, das Geheimnis anbetenden Kompositionsweise gegeben. Mozart ist wieder das Kind, das mit Nannerl geschäkert und Konstanze geliebt hat; das Kind ohne Zweifel und Furcht, mit endlosem Glückseligkeitsbedürfnis und Glücksgefühl. Und der Gedanke an Christi Geburt lässt ihn sofort an die Krippe und die Hirten denken und so schreibt er ein freies Pastorale mit Solo-Flöte, Solo-Oboe und Solo-Fagott. Die 3 Musikanten und die Sängerin musizieren zusammen an der Krippe liebe, schöne Melodieen, natürlich mit Trillern; das gehört dazu. Weihnachtsfeiertag ohne Triller und Rouladen — verlangt man das ernstlich anno 1783 von Mozart und Konstanze?

Wir kommen zu den ergänzten Stücken. No. 13 „Et in Spiritum sanctum" ist vielleicht der reinste Mozart in der ganzen Messe. Dieser Satz wird wohl bald für den klavierspielenden Dilettanten eine Labung für stille Stunden häuslichen Musizierens sein. Auch er hat etwas weltlichen Einschlag; nur Finsterlinge werden sich darüber entrüsten.

Die Fuge „Et vitam venturi saeculi" (No. 15) ist etwas für Theoretiker. Sie ist im Aufbau, im Rhythmus der Perioden aussergewöhnlich interessant und sehr kunstvoll durchgeführt; vorübergehende Trübungen der Ewigkeitsstimmung machen einem himmlischen Jubel Platz.

Im Himmel wird das „Sanctus" gesungen. Händelsche Israel-Accorde und Posaunen aus der Zauberflöte leiten es ein; eine prachtvolle Steigerung führt zu den Worten des „Pleni", an die sich die Osanna-Doppel-Fuge anschliesst. Schmitt hat aus dem 5stimmigen Satze, den die früheren Drucke haben (Mozarts

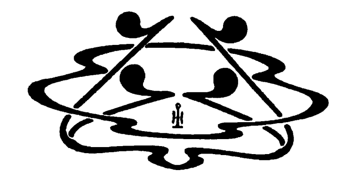


Autograph ist nicht mehr vorhanden), einen 8stimmigen gemacht und auch damit bewiesen, wie er in seine Vorlage eingedrungen ist. Man wird sagen dürfen, dass, selbst wenn Mozarts Original 5stimmig gewesen sein sollte, man trotzdem bei der Schmittschen Fassung zu bleiben hätte. Wenn Mozart vielleicht aus äusseren Gründen die Ausführung der Fuge für 8 reale Chorstimmen unmöglich war, so ergiebt sich doch aus dem Satz mit Notwendigkeit, dass sie 8stimmig gedacht war. Die Fuge verspricht wie die in No. 8 ein Glanzstück für unsere Chor-Vereine zu werden. Ihr Schluss kehrt, freilich nicht ganz glücklich, obwohl von Mozart selbst angefügt, nach dem Benedictus (No. 17) wieder, einem Soloquartett, dessen Wohllaut der ganzen Messe sicher manchen Freund gewinnen wird.

Fehlt noch das Agnus Dei. Wie im Mozartschen Requiem ist auch in der Messe dieser letzte Satz dadurch ergänzt worden, dass seine Textesworte den Noten des Kyrie untergelegt sind. Der ähnliche Charakter, die Bitte um Erbarmen und Frieden erlaubt dies ja ohne weiteres. Sehr feinfühlig fügt Schmitt als Schlusstakte des Chors die Anfangstakte der Messe an und schliesst so das ganze Werk zu einem Ringe zusammen.

Es ist nicht zu befürchten, dass dieser neugewonnene Mozart dem Musikleben je wieder verloren gehe. Wenn sich in kleinen Fragen, wie in der Behandlung des Orgelparts vielleicht einige Anmerkungen machen liessen, obwohl Schmitt durch sein Abweichen von der Vorlage hier ausserordentliche Wirkungen erzielt (cf. Qui tollis), so ist doch die ganze Art der Rekonstruktion so pietätvoll und zugleich so künstlerisch selbständig, dass man ihr neben der des Requiem einen Ehrenplatz einräumen wird.

Ja ich trage kein Bedenken, der Messe die Popularität des Requiems zu prophezeien. Denn wenn ihr auch die langjährige traditionelle Liebe, die ererbte Anhänglichkeit aus früheren Tagen fehlt, so wird sie sich doch erwerben, was ihrem jüngeren Geschwister längst gegönnt wird. Und der Besitz zweier solcher Werke wie des Requiems und der C-moll-Messe soll und darf uns ungeschmälert bleiben und uns erfreuen, auch wenn wir nicht mehr mit Mozartschen Augen in und über die Welt sehen! Mit der Freude aber über die Messe wird sich von nun ab für immer verbinden der Dank gegenüber ihrem Pflegevater, dem unermüdlichen Freunde Mozartischer Kunst, Alois Schmitt!





JOHANN SEBASTIAN BACH
und die
DEUTSCHE MUSIK DER GEGENWART
von Dr. Wilibald Nagel-Darmstadt

Schluss

Ganz anders wie bei Mendelssohn zeigte sich der Einfluss der Alten bei Schumann. Einmal unterlag er dem Wunsche, eine romantische Oper zu schreiben, aber seine „Genovefa“, deren Text er aus der ästhetisch ganz und gar unmöglichen Zusammenschweissung der Dichtungen Tiecks und Hebbels verfasste, war ein Fehlgriff. Den Meister, dem die Sagenwelt der deutschen Frühzeit eine Fülle herrlichster Anregungen bot, erkennt man am besten in seinen kleinen Klavierdichtungen. Bach bedeutete ihm unendlich viel, obgleich er seiner in seinen Aufsätzen nur selten gedenkt. Das hieng mit der künstlerischen Tendenz von Schumanns Schaffen zusammen. Bach war ihm „der göttliche Meister“, alles war in seinen Werken „gigantisch angelegt“. Das Studium Bachscher Klavierwerke empfahl Schumann angelegentlich, und er wies darauf hin, wieviel Clementi und Cramer dem grossen Manne verdankt hätten. Schumanns Orgel- oder Klavierwerke, für welche Bach Bedeutung gewonnen, sind nicht eben zahlreich, aber er hat allein sechs Fugen über den Namen „Bach“ geschrieben, und die bei ihm überall — und nicht selten an falscher Stelle — durchbrechende Liebe zur kontrapunktischen Arbeit geht auf seine Beschäftigung mit Bach zurück. Der Natur des Meisters muste das tiefernste, streng sittliche, mystische im Wesen des grossen Kantors sympathisch sein, aber sein künstlerisches Programm versagte Schumann die Folge in den gleichen Bahnen. Die italienische Oper war nicht tot, und in dem Spektakel der französischen Oper und Meyerbeers war ihr ein gewaltiger Rivale beim Wettbewerb um die Gunst des grossen Haufens entstanden. Dabei eine Hausmusik, die an Geistlosigkeit nicht mehr übertroffen werden konnte: gegen die unsauberen Geister kämpfte am besten an, wer, seiner Kraft, eigenes sagen zu können, bewusst, neues und gutes gab, das aus dem Empfinden der Gegenwart heraus geschaffen war.

Wohin wir auch blicken, keiner der ersten Künstler unserer Zeit ist achtlos an Bach vorübergegangen; für Liszt und Bruckner gilt das ebenso wie für Kiel, Becker oder Robert Franz. Nur Kiel ist von diesen freilich unbedingter Bachianer zu nennen, bei den anderen, von



Franz selbstredend abgesehen, in erster Reihe bei Liszt, spielten das moderne Orchester und seine blendende Farbenpracht, die Situations- und Stimmungsmalerei, die führenden Rollen, ausserdem war Liszt kein hervortretender Kontrapuntiker, obwohl er, sonderbar genug, gute Fugen, darunter eine über „Bach" geschrieben hat. Das Gegenteil gilt von Fr. Kiel, dem in Süddeutschland noch fast unbekannten Meister. Seine grossen Chorwerke lehnen sich nicht nur formell an Bach an; man hat ihm direkte Reminiscenzen nachgewiesen. Kiel steht auch in einer gewissen Abhängigkeit vom „letzten" Beethoven. So liessen sich Vergleichungspunkte zwischen ihm und Mendelssohn ebenfalls auffinden. Allein Kiel war ein viel schärfer geprägter Charakterkopf, und seine innerste Neigung bewegte sich in entgegengesetzter Richtung zu der des anderen. Kiel konnte sich nahezu in keinem anderen als dem Rüstzeug des Kontrapunktikers auf den Plan wagen. — — —

Einen kurzen Blick gilt es noch auf Joh. Brahms und Richard Wagner zu werfen. Durch Brahms' ganzes Schaffen geht, soviel er auch dem fröhlichen, sinnlich-sorglosen Hausgeiste der Wiener Musik zu danken hat, ein spekulativer Zug. Der sinnende Ernst seiner nordischen Eigenart würde ihn auch ohne den Umstand, dass die alten Meisterwerke überall zu neuem Leben erstanden, und ohne die Einwirkung der musikalischen Tradition Hamburgs zur alten Kunst geführt haben. Brahms hat seine Vorgänger eifrigst studiert, nicht mit der Absicht, je durch Nachahmung ihrer Art eine besondere Wirkung erzielen zu wollen. Davor schützte ihn seine scharf ausgeprägte Individualität, seine Fähigkeit, eigenen Gedanken die rechte Form geben zu können. Es giebt Werke seiner Hand, die nicht einen fremden Zug verraten; aber die, für welche die Technik der Vergangenheit Bedeutung gewann, erscheinen trotzdem in ganz moderner und spezifisch Brahms'scher Gewandung. Sieht man von der Oper ab, für die ihm glücklicherweise die Neigung fehlte, so ist nichts von der Lebens-Arbeit früherer Epochen spurlos an Brahms vorübergegangen: das Volkslied, die niederländisch-italienische Polyphonie, die deutsche Liedkunst des 16. Jahrhunderts, Seb. Bach, Beethoven und Schumann, alle haben irgend welche Einwirkung auf ihn ausgeübt. Das ist, wenn auch nicht in demselben Umfange, auch bei anderen der Fall gewesen, aber bei ihm handelt es sich immer nur um die Bereicherung seines eigenen Ausdrucksvermögens, niemals um sklavische Nachahmung; das beweist die künstlerische Einheit seines Schaffens. Was ihm auch von fremder Art bedeutungsvoll wurde, von seinem Eigenwesen hat er nie den kleinsten Zug geopfert. Das Abhängigkeitsverhältnis von Brahms zu Bach macht also durchaus nur eine nicht einmal hervorstechende Seite seines Wesens aus. Es zeigt sich dies Abhängigkeitsverhältnis wie bei andern, so bei ihm in formellen Dingen und in Einzelheiten. So behält Brahms wohl in

seinen Choralmotetten den Choral als Cantus firmus durchgehends bei und er schickt ganz wie Bach den einzelnen Versen je einige das Material des Chorales frei benutzende Takte vorauf. Aber Brahms erfindet im Gegensatz zu Bach Gegenmelodieen zu den Canti firmi ganz frei, und er bringt den dichterischen Gehalt seiner Texte unserm modernen Empfinden näher, als das der objektive Kirchenkomponist Bach thut. Denn Kirchentonsetzer war Brahms ebensowenig wie Mendelssohn, das verrät schon der eine Umstand, dass beide die Texte von Kirchenliedern ohne die dazu gehörigen Melodieen in Motetten verwendet haben. Text und Melodie in diesen Liedern gehören zusammen, wie das auch in der Messe der Fall ist. Aber auch hier ging allmählich eine Umgestaltung vor sich, und Brahms gab uns, auf dem angedeuteten Wege vorschreitend, und wie Mendelssohn im Lobgesang den Text frei gestaltend, in seinem deutschen Requiem eine protestantische Trauermesse von erhabener Grösse, ein durchaus deutsches, unserer Zeit durchaus verständliches Werk.

Die Geistesverwandtschaft beider Meister zeigt ein noch nicht genügend beachteter Umstand, ich meine die Bedeutung, welche das Volkslied für sie gewonnen. Wir können vorläufig das Verhältnis Bachs zum Volksliede noch nicht ganz übersehen; was Spitta in seiner grossen Biographie darüber sagt, ist nicht ganz erschöpfend, wenigstens nicht in Bezug auf das weltliche Lied, das nicht nur, wie der Biograph meint, am Schlusse der gewaltigen dreissig Variationen und in der Komposition der Picanderschen Cantate en burlesque eine bedeutende Rolle spielt. Denn auch eine Anzahl von Fugenthemen, von sonstigen Instrumentalmotiven Bachs sind, wenn nicht, was wir nicht wissen, direkt Volksliedern entnommen, doch ohne Zweifel durch solche angeregt; und was Brahms von seinen ersten Anfängen an dem Volksliede verdankt, weiss der Kenner seiner Werke. Das mit Bezug auf die Fugenthemen Bachs Gesagte lässt sich, wenn auch nicht immer, auch auf ihn anwenden. — Einheit der künstlerischen Idee und ihrer Verwertung im Kunstwerke ist alles. Bach und Brahms empfanden ihre Fugenthemen, Mendelssohn konstruierte sie; das beweist nicht nur eine seiner Instrumentalfugen, die sich nach und nach in hohlem Tongeklingel verflüchtigen. — — —

Auch Richard Wagner hat zu den grossen Bewunderern Bachs gehört, und ohne Zweifel verdankt er dessen Kunst sehr viel, wie auch für seine Schöpfung des Musikdramas die Arbeit der Florentiner Hellenisten des Jahres 1600, und Lully's wie Glucks Wirken, für seine Harmonik Berlioz und — Palestrina nicht ohne tiefe Bedeutung blieben. Aber zwischen der Polyphonie Bachs und der des Bayreuther Meisters ist ein gewaltiger Unterschied: jene ist in erster Linie durch musikalische Gesetze bedingt, Wagner gestaltete sein Stilprinzip nach den psychologischen Prozessen innerhalb der dramatischen Entwickelung. Eine Darlegung der

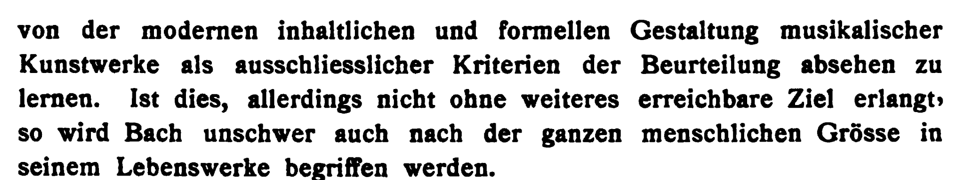


Wesenheit der Wagnerschen Dramen, d. h. in diesem Falle der folgenden: Der Ring des Nibelungen, Tristan und Isolde, Parsifal auf der einen, die Meistersinger auf der anderen Seite, würde ergeben, weshalb die in ihnen erscheinende Polyphonie nicht durchaus gleicher Art ist. Lassen wir die Frage auf sich beruhen. „Die Meistersinger" nehmen nicht nur stofflich eine Sonderstellung unter Wagners Werken ein; des Meisters polyphone Kunst geht hier viel mehr als sonst wo in älteren Bahnen, etwas, wozu der Vorwurf — die Darstellung zünftlerischer Geschlossenheit als des Hintergrundes, von dem sich individuelles Leben scharf abheben soll — geradezu nötigte. Zu welch neuen polyphonen Kombinationen Wagner auch in den anderen Werken gelangte, in den Meistersingern ist der liebe, uns allen vertraute heimische Erdgeruch; auch in den Mitteln der künstlerischen Darstellung. Und darauf beruht ohne jede Frage die grosse Wertschätzung des Werkes auch bei denen, welche im übrigen der Wagnerschen Kunst nicht mit Enthusiasmus zugethan sind oder ihr entgegen streben. Wohl hat, um damit abzuschliessen, auch für die ältere Oper die Polyphonie eine gewisse Bedeutung gewonnen, aber von systematischer Verwendung in ihr kann nicht gesprochen werden. Erst Wagner hat die Polyphonie als Stilprinzip dramatischen Zwecken dienstbar gemacht. — — —

Ich wende mich dem Eingangsgedanken wiederum zu. Da und dort erhebt einer wohl die Stimme zu energischem Protest gegen unser öffentliches Musikleben. Derlei gegnerische Meinungen müssen, das liegt in der Natur der Sache, in unseren sozialen, kulturellen Verhältnissen tief begründet, ungehört verhallen. Es kommt einmal eine Zeit, in der die Flut von selbst zurück gehen, eine Zeit, die unsere öffentliche und häusliche Musikpflege gesunden sehen wird; dann, wenn die allgemeine Musikbildung sich gehoben haben wird, darf man die Wiedergesundung erwarten. Es gehört keinerlei Prophetengabe dazu, diese Entwicklung der Dinge vorherzusagen. Wer die Geschichte der menschlichen Kultur kennt, weiss auch von dem ewigen Wechsel der Wellenberge und Wellenthäler im Leben unseres Volkes.

Sensation ist heute im Kunstleben vielfach alles. Schon Beethoven hatte ein Recht, über ein allzu fruchtbares Zeitalter von Bearbeitungen zu klagen. Das ist schlimmer und schlimmer geworden, und heute drücken uns nicht nur tausende von überflüssigen Bearbeitungen klassischer und nicht-klassischer Werke, auch die Neuausgaben vergessener Schöpfungen, die nur zu wissenschaftlichen Zwecken unternommen wurden, schwellen zu fürchterlicher und — das Wort gilt mit Rücksicht auf den Endzweck aller Kunst — gefahrdrohender Höhe an.

Auch an Bach ist häufig durch „Bearbeiter" experimentiert worden; nicht immer zu seinem Vorteil, und ganz gewiss zum Nachteil seiner Würdigung durch das Publikum. Er verträgt nichts von äusseren Zuthaten, er verlangt nur die innere Versenkung des Hörers und dessen Fähigkeit,



von der modernen inhaltlichen und formellen Gestaltung musikalischer Kunstwerke als ausschliesslicher Kriterien der Beurteilung absehen zu lernen. Ist dies, allerdings nicht ohne weiteres erreichbare Ziel erlangt, so wird Bach unschwer auch nach der ganzen menschlichen Grösse in seinem Lebenswerke begriffen werden.

Wir haben gesehen, welch hohe Verehrung dem grossen Meister die mächtigsten Genossen seiner Kunst zollten. Nachdem die alte Bach-Gesellschaft ihren vornehmsten Zweck — die Herausgabe seiner Werke — erfüllt hat, ist die neue Bach-Gesellschaft in die Öffentlichkeit getreten, die Werke im Volke zu verbreiten und ihr Verständnis zu vermitteln, eine Aufgabe, an der jeder, dem es ernst mit der Kunst ist, nach Massgabe seiner Kräfte mitarbeiten sollte.

Berlin ist mit dem Bach-Fest voraufgeschritten. Halte man aber nur nicht die Aufgabe mit der Abhaltung derartiger grosser Aufführungen für erfüllt! Der Festtrubel verrauscht, und die Erinnerung der glänzenden Tage verblasst nur allzuschnell. Die Anbahnung des Verständnisses für Bachs gewaltige Kunst hat vorwiegend in kleinem Kreise zu geschehen, soll das Werk Erfolg haben.

Unsere Zeit sieht alle Formen absterben und neue vordrängen. Der Vergleich mit Bachs Tagen liegt nahe. Er umfasste in seinem Riesengeiste die Machtmittel der kontrapunktischen Musik und öffnete der Homophonie, der tongewordenen Sprache des Menschenherzens, den Weg. In seinem Geiste hat sich die deutsche Musik in ihren echten, fruchtbringenden Zweigen weiter entwickelt, und noch leben uns in rüstiger Schaffensfreude Meister, die sein erhabenes Werk fortzusetzen berufen sind. Bachs Sendung ist noch keineswegs erfüllt; die Aufgabe, welche ihm in der Zukunft zufallen wird, können wir in ihrem Umfange noch nicht übersehen, aber sie wird der Kunst neuen Segen bringen.





ZU LISZTS GEDÄCHTNIS

von

Dr. Victor Joss-Prag

Wenigen der Grossen nur war das neidenswerte Geschick beschieden, ihr Leben ein stetes Wachsen des Glücks und der Freude heissen zu dürfen und im späten Alter der Jugendherrlichkeit nicht schmerz- und sehnsuchtsvoll gedenken zu müssen. An Liszts Wiege stand der Ruhm, an seiner Bahre die Unsterblichkeit. Was er in frühen Jahren von seiner Zukunft geträumt, ja was er vielleicht zu träumen nicht einmal gewagt, es ward zur Wirklichkeit. Die ersten Erfolge, die gleichzeitig für seine ganze Laufbahn bestimmend wurden, erzielte er in Paris, wo er sich unter geradezu enthusiastischen Beifallsbezeigungen als Pianist hören liess. Lange galt er hier allgemein als der grösste, unerreichte Künstler auf seinem Instrumente, bis ein neuer Stern die Meinungen des Pariser Publikums zersplitterte: es war Sigmund Thalberg, wohl der bedeutendste Konkurrent Liszts. Der Professor F. J. Fétis, bekannt durch seine Werke „Biographie universelle des musiciens“ und „Histoire générale de la musique“, beschwor zuerst den Streit herauf durch seine Einteilung der Pianisten in zwei Schulen, die Schule des Gesanges und die der Bravour. Liszt gehöre der letzteren an, während Thalberg eine ausserordentliche Stellung einnehme, indem er beide Stilgattungen umfasse. Im Jahre 1836 kam es dann thatsächlich zu einem Wettkampfe zwischen den beiden Künstlern, und — Liszt blieb Sieger. Wie mochte es denn auch anders sein; hatte schon das Studium der grossen Werke unserer deutschen Musikheroen eine geistige Vertiefung bei Liszt zur Folge, so bildete die Berücksichtigung der hervorragendsten ausübenden Künstler, zumal Paganinis, die Veranlassung zu seiner geradezu reformatorischen Ausgestaltung der Klaviertechnik. Übrigens beweisen seine Kompositionen, selbst einige der Phantasieen und Transkriptionen, dass es ihm nicht bloss um äusserliches Blendwerk zu thun war, wie dies bei Thalberg, namentlich in dessen letzten Arbeiten, fast ausschliesslich der Fall ist. Liszt war, wie in der Kunst, so auch im Leben von einer männlich-ernsten, vornehmen Sinnesart geleitet. Dem Komitee für das Beethoven-Denkmal in Bonn teilte er 1839, als das Fehlen eines erheblichen Betrages die Errichtung des Denkmals zu verzögern drohte, mit, dass er sich für die restliche Summe einsetze und rettete so die Ehre des deutschen Nationalbewusstseins. Doch nicht nur die seltene

Pietät für den von ihm hochverehrten Meister war es, die ihn bei dieser Handlung leitete, es war sein reiner hoher Charakter, derselbe deutsche Sinn, der ihn zwang, in edlem Wettstreite mit seinem spätern Herrn, dem jüngst verstorbenen Grossherzoge Carl Alexander von Sachsen-Weimar, jedes aufstrebende Talent nach Kräften zu unterstützen und zu fördern.

Nachdem Liszt Europa wie im Triumphe durcheilt hatte, sehnte er sich nach einer festen Anstellung, die ihm Ruhe gewähren konnte, und sein Glück verliess ihn auch jetzt nicht; die Stadt, die einst durch das Wirken der deutschen Dichterfürsten den Vergleich mit dem blühenden alten Athen herausgefordert hatte: das herrliche Weimar sollte der Ort seiner zukünftigen Thätigkeit werden. Im Jahre 1847 ernannte ihn der hochherzige, kunstsinnige Grossherzog Carl Friedrich zu seinem Hofkapellmeister, welche Stellung Liszt sogleich antrat. Das bezügliche Decret lautet:

„Wir Carl Friedrich von Gottes Gnade Grossherzog zu Sachsen-Weimar-Eisenach, Landgraf in Thüringen, Markgraf zu Meissen, gefürsteter Graf zu Henneberg, Herr zu Blankenstein, Neustadt und Tautenburg etc. urkunden hiermit: Nachdem Wir die gnädigste Entschliessung gefasst haben, den Virtuosen Dr. Franz Liszt, in Anerkennung seiner Uns zu besonderem Wohlgefallen gereichenden Kunstleistungen, zu Unserm Capellmeister zu ernennen: als ist demselben zu seiner Beglaubigung gegenwärtiges, von Uns höchsteigenhändig unterzeichnetes, mit Unserm Staatsinsiegel versehenes Decret angefertigt und zugestellt worden

Weimar am 2. November 1847. Carl Friedrich."

In Weimar blieb Liszt bis zum Jahre 1861. Mit den Erfolgen, den Auszeichnungen und Ehrungen wuchs auch seine herrliche Gesinnung, er ward allen wahren Künstlern, deren Befähigung und ernstes Streben er sogleich erkannte und begriff, ein Hort und Schützer. Den grössten Anspruch auf die Dankbarkeit der deutschen Nation, sowie der musikalischen Welt überhaupt erwarb er sich durch seine väterliche Fürsorge für den hart bedrängten und geächteten Richard Wagner. Im Besitze der Frau Amélie Ernst in Nizza befindet sich ein Brief, den Liszt am 30. Mai 1849 an ihren verstorbenen Gatten, den berühmten Violinisten Henri Wilhelm Ernst gerichtet hatte; er sollte zunächst eine Empfehlung des flüchtigen, steckbrieflich verfolgten Künstlers an den Pariser Virtuosen sein, aber wir sehen aus ihm, wie Liszt das Genie Wagners voll erkannt hatte und zu würdigen wusste. Er schreibt da unter anderem: „Après les déplorables journées de Dresde Wagner est venu ici, et n'en est reparti que pour se soustraire au Steckbrief, par lequel le gouvernement Saxon le poursuit. J'espère, qu'à l'heure qu'il est il sera arrivé sain et sauf à Paris, où sa carrière de compositeur dramatique ne saurait manquer de grandir, — et dans de grandes proportions. C'est un homme d'un génie évident, qui



doit nécessairement s'imposer à l'admiration générale et tenir une haute place dans l'art contemporain. Je regrette, que vous n'ayez pas eu occasion, d'entendre ici son Tannhäuser, qui est à mon cœur le Drame lyrique le plus remarquable, le plus harmonique, le plus complet, le plus original et Selbständig de fonds et de forme que l'Allemagne ait produit depuis Weber."

Dieser Kritik folgte nach einem Jahre die thatkräftigste Bestätigung durch die Aufführung des „Lohengrin". Man weiss heute nicht, wen man mehr ob dieser Unternehmung bewundern soll, den Künstler, der das herrliche Werk geschaffen, Liszt, der alles daran setzte, es zur Aufführung zu bringen, oder den kunstverständigen, hochsinnigen, freidenkenden Grossherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar, der kein Bedenken trug, der Schöpfung des verbannten „Aufrührers" die Thore seines Kunsttempels zu öffnen. Bald scharte sich um Liszt eine bedeutende Zahl hervorragender Männer, die Weimar zum zweiten Male zu dem Ansehen verhalfen, das es unter Goethe und Schiller besessen. Josef Joachim Raff, Carl Tausig, Liszts genialster Schüler, Hans von Bülow, Peter Cornelius — welch Kranz auserlesener Geister! — Überdies stand Liszt damals in engem Verkehr mit allen zeitgenössischen Männern und Frauen von Ruf und Bedeutung und unterhielt mit ihnen einen regen Briefwechsel. Das Liszt-Museum in Weimar bewahrt eine Sammlung von fast hundert Briefen, die um die fünfziger Jahre an Liszt gerichtet wurden. Beinahe kein Künstler von Rang wird unter den Adressanten vermisst. Dass die Musiker vollzählig vertreten sind, nimmt nicht Wunder, doch auch Maler und Bildhauer wie Moriz von Schwind, Wilhelm Kaulbach, Ludwig Schwanthaler, Friedrich Preller und Dichter von der Bedeutung eines Friedrich Hebbel, Carl Gutzkow, Georg Herwegh, Otto Ludwig, Alfred Meissner und Franz Grillparzer unterhielten die freundschaftlichsten Beziehungen zu ihm. Auch Heinrich Heine darf da nicht fehlen, wenngleich sich gerade sein Brief nicht als die beste Empfehlung erweist:

„Liebster Liszt!

Vergessen Sie nicht mir für mich und meine Frau Billete zu Ihrem Concerte zu schicken. Freundlich und heiter grüsst Sie heut

Ihr alter Freund H. Heine.

Montag. 46. Faub. Poissonière.

Am 16. Dezember 1858 brachte Liszt Cornelius' reizende komische Oper „Der Barbier von Bagdad" auf die Bühne; es ist bekannt, wie sehr er dabei mit der feindseligen Stimmung des grössern Teils der Fachmusiker, die sich zu der Première ostentativ eingefunden, zu kämpfen hatte. Nur durch das Einschreiten des Grossherzogs Carl Alexander wurde die geplante schändliche Demonstration vereitelt.

Dass Liszt seine hohe Stellung und die Protektion, mit der diese verbunden war, nur zu Gunsten seiner Freunde — und er war jedem wahrhaft Befähigten Freund — ausnützte, ersehen wir aus den Gesuchen, die im Laufe seiner Dirigententhätigkeit an ihn ergingen. Unter den erwähnten Briefen finden wir ein Bittschreiben der berühmten Bühnenkünstlerin Johanna Jachmann-Wagner, der Tochter Albert Wagners, des ältesten Bruders unseres grossen Meisters. Es ist aus Berlin vom 25. März 1859 datiert und lautet:

„Mein hochverehrter Meister und Gönner!

Verzeihen Sie mir, wenn auch ich mal komme, Ihre so grosse Güte und Freundlichkeit für ein junges Talent zu erbitten, welches rathlos dasteht und so gern vorwärts möchte. Es ist die kleine 12jährige Doris Böhm, eine Schülerin des jung verstorbenen Clavierspielers Wehner aus Dresden. Die Eltern der Kleinen sind unbemittelt, und sie möchte doch so gern sich weiter vervollkommnen, zu welchem Zweck sie sich etwas verdienen möchte. Wäre es wohl eine Möglichkeit, dass sie bei Hofe in Weimar spielen könnte? Halten Sie sie dazu schon fertig genug, mein verehrter Meister? Innig bitte ich, hören Sie die Kleine wenigstens und geben Sie ihr einen Rath, wie sie es anfangen soll, um zu erreichen, was sie beabsichtigt, oder ob ihr ganz davon abzurathen.

Zürnen Sie mir nicht, wenn ich Sie plage und seien Sie gütig auch gegen mich, wie Sie es ja immer waren, und wofür Ihnen mein Herz in dankbarer Verehrung gewidmet.

Darf ich noch bitten, mich Frau Fürstin zu empfehlen und nehmen Sie die herzlichsten Grüsse entgegen

Ihrer hochachtungsvoll ergebenen Johanna Wagner.

Die Huldigungen für den grossen Menschen und Künstler Liszt häuften sich immer mehr: am 14. März 1842 überreichte ihm die Königsberger Universität das Diplom als „Artis musicae doctor honoris causa“, der dankerfüllte Grossherzog von Weimar machte ihn zum Kammerherrn und Kaiser Franz Josef verlieh ihm den Orden der Eisernen Krone. Auch wurde Liszt mittels Diploms vom 30. Oktober 1859 in den Adelsstand erhoben. In demselben Jahre aber sollte er des Lebens bittern Kelch verkosten — es starb ihm ein Sohn. Liszt unterhielt durch längere Zeit ein intimes Verhältnis zu der unter dem Schriftstellernamen Daniel Stern bekannten Gräfin D'Agoult: sie hatte im Jahre 1835 ihren Gatten verlassen und lebte mit Liszt anfangs in Genf, dann längere Zeit bei George Sand in Nohant, später in Mailand, Venedig und Rom. Während dieser Zeit wurde Liszt Vater dreier Kinder, von denen eine Tochter, Cosima, die nachmalige Gattin Richard Wagners, Bedeutung erlangte. Im Jahre 1839 hatte der Künstler, der seinen Virtuosentriumphzug fortzusetzen begehrte, die Gräfin mit den Kindern zu seiner Mutter nach Paris gesandt.



— Welch herber, niederschmetternder Schlag traf nun ihn, den fürsorglichen Mann, als sein hoffnungsvoll erblühter Sohn plötzlich dahinschied! Die Grösse seines Schmerzes kann man so recht aus dem Trostzuspruch ersehen, den ihm Friedrich Hebbel in einem Briefe zuteil werden lässt. Dieser Brief, der sich im Liszt-Museum in Weimar befindet, mag zugleich einen Beweis für die aufrichtige Verehrung bilden, die der grosse Dichter dem genialen Tonkünstler entgegenbrachte. „Ich brauche Ihnen wohl nicht zu sagen, mein hochverehrter Freund,“ schreibt Hebbel, „dass meine Gedanken in der heiligen Woche weit mehr bei Ihnen, als beim Christbaum gewesen sind. Lange aber habe ich geschwankt, ob ich Ihnen einige Zeilen schreiben dürfe oder nicht. Die stillschweigende Theilnahme setzten Sie bei jedem voraus, dem Sie die Hand einmal reichten, und die laute kann nicht mehr bieten, wie sie, denn niemals fühlt man die gänzliche Einsamkeit auf der einen Seite und die völlige Ohnmacht auf der anderen so tief und so schmerzlich, wie in einem solchen Fall. Aber ich will Ihnen doch ein Wort zurufen, dasselbe Wort, das ich mir zurief, als ich vor einer langen Reihe von Jahren einen lieben Sohn verlor, wie Sie, nur freilich, was einen grossen Unterschied macht, wenn auch nicht für das unmittelbare Empfinden, in frühem Kindesalter. Ich dachte: Du bist schon darum glücklicher wie dein Vater, weil du den Schmerz nie kennen lernen wirst, den dein Verlust ihm verursacht! und das gereichte meinem Herzen zwar nicht zum Trost, aber es versetzte meinen Geist doch wieder in Thätigkeit und bahnte der Kunst, in der wir allein Beschwichtigung zu finden vermögen, den Weg zu meinem verfinsterten Gemüth. Ich schrieb damals das grosse Terzinen-Gedicht, das sich in meiner Sammlung befindet, und das den Titel hat: „Das abgeschiedene Kind an seine Mutter, zu Weihnacht.“ Was kann ich Ihnen wünschen, als das Erwachen Ihres Genius?

Ich habe Ihren Sohn nur ein einziges Mal gesehen, und das in meinem Hause, er schenkte uns im letzten Frühling einen Abend. So scheu und verschlossen er noch zu seyn schien, so machte er doch sowohl auf mich als auf meine Frau einen ebenso freundlichen als versprechenden Eindruck und wir freuten uns auf seine Zurückkunft nach Wien. Von seiner Krankheit hörte ich wohl in Weimar, aber ich durfte ihn längst wieder hergestellt glauben, und als ich den Todten-Zettel erhielt, traf es mich wie ein Schlag und machte mich für mehrere Tage arbeitsunfähig. So viel Arbeit bei so jungen Jahren, und alles umsonst! Das sind Logarythmen, denen die Rechnung des Menschen nicht mehr nachkommt!

Empfehlen Sie mich der durchlauchtigsten Fürstin zu geneigtem Andenken und seyn Sie überzeugt, dass ich in treuester Anhänglichkeit verharre als Ihr unwandelbar ergebener Fried. Hebbel.

Wien, den 26. Dezember 1859.



Liszt litt eine tiefe Trauer, doch sie währte nicht lange; in seiner Kunst, in der Bethätigung seiner Wohlthätigkeit für würdige Talente fand er bald alle Arbeitslust und Schaffensfreude wieder, die ihm der Schmerz um eine so schöne, nun geschwundene Hoffnung geraubt hatte. Im Jahre 1860 ernannte ihn die Haupt- und Residenzstadt Weimar zum Ehrenbürger, und alsbald folgte eine Reihe anderer Städte ihrem Beispiele. Von 1861 bis 1870 lebte Liszt in Rom, ging aber dann wieder nach Weimar, um das grosse Beethovenfest, das zur Erinnerung an die hundertste Wiederkehr des Geburtsjahres dieses gewaltigen Tonmeisters veranstaltet ward, zu leiten. Fünf Jahre zuvor war er Abbé geworden und hatte so die Erfüllung des kühnsten Herzenswunsches seiner Jugend erlebt; denn der Gedanke, sich dem Priesterstande zu widmen, hatte ihn schon frühzeitig lebhaft beschäftigt. Als im Jahre 1875 die ungarische Landes-Musik-Akademie in Pest begründet wurde, wählte man Liszt zu ihrem Präsidenten. Mit seiner Übersiedelung nach Rom beginnt für ihn die Zeit der reichsten kompositorischen Thätigkeit: ausser den „Symphonischen Dichtungen" das Oratorium „Die Legende von der heiligen Elisabeth", „Die Graner Messe", „Christus", „Die heilige Cäcilie" und viele andere Werke werden geschaffen. Gleichzeitig entfaltet Liszt eine seltene Rührigkeit als Schriftsteller: es entstehen die Auslegungen der Werke Wagners, die Biographien Chopins und Franzens, welch erstere 1878 ihre zweite Auflage erlebt, die Schrift über die Zigeunermusik wird fertig und manches andere.

Mit der Gründung Bayreuths tritt ein Wendepunkt ein, Wahnfried wird sein zweites Heim, mit Wagners Ideal sieht er auch das seine erreicht.

Wie im Leben, so verliess Liszt das Glück auch im Tode nicht. Drei Jahre nach dem Heimgange seines grossen Schwiegersohnes, einen Monat nach dem unseligen Ende des Königs Ludwig II. starb er, nachdem er abends zuvor noch einmal die erhabenen Klänge der Wagnerschen „Sehnsuchtstragödie" an seinem Ohre hatte vorübergleiten lassen: am 31. Juli 1886.

Liszt war eine ganz ungewöhnliche, grosse Erscheinung. Aber nicht nur seine Geistesanlagen verliehen ihm diese Grösse und Bedeutung, sondern sein Fühlen und Empfinden und der ganze Schlag seines Herzens hoben ihn auf jenes Piedestal, von dem aus er der civilisierten Welt für alle Zeiten als leuchtendes Vorbild erscheinen wird. An ihm ward doppelt erfüllt des Dichters Wort:

> „Glücklich der Mensch, der fremde Grösse fühlt
> Und sie durch Liebe macht zu seiner eigenen;
> Denn gross zu sein, ist wenigen vergönnt."





AUS HUGO WOLFS LETZTEN JAHREN

von

Dr. Ernst Decsey-Graz

Schluss

Bei Svetlin schrieb Wolf noch an einem anderen Werk, das gleichfalls Torso geblieben ist. Es ist dies seine Italienische Serenade in G-Dur für Orchester. Erhalten ist davon nur die Partitur des ersten Satzes. Sie stammt aus dem Anfang der Neunziger Jahre. Der zweite Satz, instrumentiert in Traunkirchen im Jahre 1893, umfasst nur 28 Takte. Sein Hauptthema ist ein Gesang von milder, matter Schönheit. Der dritte Satz, bei Svetlin Anfang Dezember 1897 komponiert, hat nur ungefähr vierzig Takte. Er ist „Tarantella“ überschrieben und in diesem Satz wollte Wolf einer seiner Lieblingsmelodieen, dem bekannten Funiculi-Funicula seine Reverenz machen. Diese neapolitanische Strassenweise hatte sich ihm ins Ohr gehakt. Fortwährend konnte er sie vor sich hersingen und wie Richard Strauss sie in seiner Symphonie „Aus Italien“, so gedachte auch er sie in seinem symphonischen Werk auf höheren Platz stellen. Sehen wir uns den — vollständigen — ersten Satz an. Er ist für Wolf ungemein charakteristisch. Wie Goethe nur ein paar Sätze braucht, um uns Landschaften oder Personen leibhaftig vors Auge zu stellen, so auch Wolf. Ein paar leichte Takte der Streicher, eine keck hingeworfene Bratschenmelodie — und italienische Luft weht uns entgegen. Gleich zu Beginn werden wir echt welsch empfangen:



Und die Pifferari lassen sich baldigst hören: auf brummigen Bässen, aus Quinten kombiniert, wie:

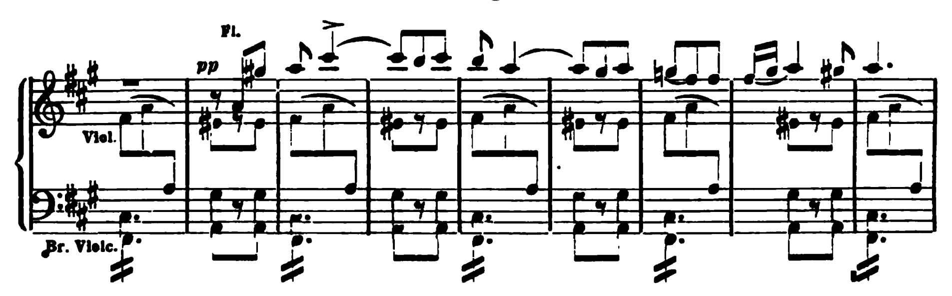




Im Mittelstück — das Ganze ist ein dreiteiliges Rondo — springt eine Melodie auf, in deren Adern der Chianti glüht:



Das giebt ein tolles Musizieren in den dritten Teil hinein, dessen harmonische Kombinationen sich fast grotesk anlassen:

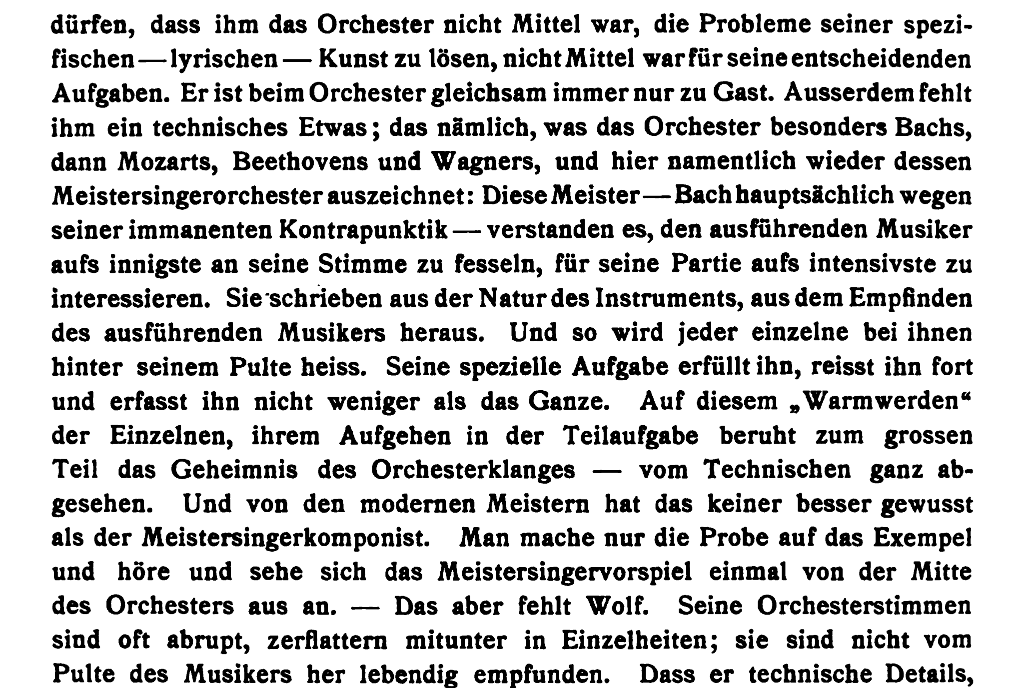


Recht eintönig geht's im Ständchenton eine Weile so weiter, bis Wolf con passione in ein schneidiges Rossini-Crescendo kommt; dann führt er den Satz wieder zurück in den Anfang und auf den leichtfüssigen Pizzicati der Streicher verklingt diese kleine Musik in die Nacht hinaus. Ein Aber ist doch dabei: wenn nur der chromatische Teufel dem Künstler nicht im Nacken sässe. Ein paar recht vertrackt klingende Stellen sind da und Halbtonfortschritte giebt es, die nun und nimmer unter Italiens Himmel gedeihen. Das Orchester ist trotz seiner Beschränkung — Streichquintett, Holzbäser, 2 Hörner, keine Posaunen, keine Pauken — ausserordentlich polyphon gehalten. Viele Kontrapunkte winden sich auf und ab, und doch glaube ich die Klavierkonzeption des Ganzen herauszuhören. Sowohl in der Instrumentation, als in der Anlage des Ganzen. Vielleicht sind hier drei Lieder ohne Worte aneinandergereiht. Allerdings drei kleine Perlen an einer Schnur.



Ähnlich ging es mir mit den nachgelassenen instrumentierten Liedern, die, und das liegt hier auf der Hand, nicht aus dem Geiste des Orchesters geboren wurden. Mit Ausnahmen natürlich. Geradezu delikat ist Manuels Lied aus dem Spanischen Liederbuch in seinem Orchesterkleid; und mit allem Aufputz des grossen Orchesters, mit allem Kling und

Klang von Holzbläserkoloraturen ist der Rattenfänger aus dem Goetheheft versehen. Sonst aber glaube ich in den Liederpartituren trotz gustiöser Details oft nur die zwei Systeme des Klaviers auf die vierzehn oder sechszehn des kleinen Orchesters verteilt zu sehen. Ich möchte nicht verschweigen, dass sogar beim Corregidor-Orchester die Herkunft vom Klavier zu Stellen und Zeiten sichtbar wird. Man kann sagen: es kommt kein originärer Orchesterklang aus der Partitur. Wolf ist durchaus Klavierpoet. Das Klavier war ihm das Instrument, mit dem er lyrische Probleme restlos löste. Er zog aus ihm neue Farben und Klänge, wie er sie eben brauchte. Natur- und Seelendinge porträtierte er. Alles löste sich ihm im Klavierklang aus: er trifft unsere Herzensahnungen und -wunden, wie den Schmerz des brennenden Kopfes — siehe Preciosas Sprüchlein! —, das sanfte Spiel der Violine, wie das grobe Geschrei des Esels. Und mit dieser universellen Behandlung des Instrumentes, mit dieser seiner Erhebung zum vollendeten poetischen Ausdrucksmittel treibt er weit über die Lyrik seiner Zeit hinaus. Wobei ganz abgesehen ist von seiner einzigen Deklamationskunst und der Parallelaufgabe seiner Singstimmen. Alles konnte ihm das Klavier. Aber sein zartpolyphoner Satz — Stimmungspolyphonie — hat mit der gröberen, realen Vielstimmigkeit des Orchesters nichts zu thun. Freilich täuscht er oft, und auf den ersten Blick mag man ihn für orchestral halten. Und das verleitet so leicht zum Glauben auch an die Orchestersendung des Künstlers. Dem aber ist nicht so. Wohl hatte sich Wolf schon früh mit dem Orchester beschäftigt, und sich an die Geheimnisse der Technik herangemacht. Schon als Knabe. Wie fast alle jungen Musikanten ging er mit glühendem Herzen gleich das schwerste Problem an. So hatte er eine Sinfonie — in g-moll — entworfen, und sie nach dem Verlust der ersten Partitur sogar noch einmal gearbeitet. Auch hatte er bereits im Jahre 1876 in Hetzendorf bei Wien Beethovens Mondscheinsonate fast vollständig instrumentiert, oder wie er es nannte, für Orchester bearbeitet. Und da er offenbar von der notwendigen Polyphonie des Orchestersatzes gehört hatte, genierte er sich auch nicht, Beethoven ganz kecke Kontrapunkte hineinzumachen. Auch später liess er nicht von der Orchesterarbeit. Es sei an seine — wahrscheinlich verloren gegangene — sinfonische Dichtung Penthesilea nach Kleist erinnert, die er im Jahre 1883 auf Schloss Gstad (bei Öblan in Steiermark) schrieb. Eine Dichtung, auf die er viel hielt. Er reichte sie bei den Wiener Philharmonikern zur Aufführung ein. Man glaubte, sie ihm ablehnen zu müssen, aber trotzdem beschäftigte er sich mit ihr noch weiter und komponierte noch bei Svetlin ein grosses Mittelstück hinzu. Von seinen grösseren Chor- und Orchesterwerken, aus denen hell der Genius leuchtet, gar nicht zu reden. Betrachte ich aber Wolfs künstlerische Erscheinung im ganzen, so glaube ich schliessen zu



dürfen, dass ihm das Orchester nicht Mittel war, die Probleme seiner spezifischen — lyrischen — Kunst zu lösen, nicht Mittel war für seine entscheidenden Aufgaben. Er ist beim Orchester gleichsam immer nur zu Gast. Ausserdem fehlt ihm ein technisches Etwas; das nämlich, was das Orchester besonders Bachs, dann Mozarts, Beethovens und Wagners, und hier namentlich wieder dessen Meistersingerorchester auszeichnet: Diese Meister — Bach hauptsächlich wegen seiner immanenten Kontrapunktik — verstanden es, den ausführenden Musiker aufs innigste an seine Stimme zu fesseln, für seine Partie aufs intensivste zu interessieren. Sie schrieben aus der Natur des Instruments, aus dem Empfinden des ausführenden Musikers heraus. Und so wird jeder einzelne bei ihnen hinter seinem Pulte heiss. Seine spezielle Aufgabe erfüllt ihn, reisst ihn fort und erfasst ihn nicht weniger als das Ganze. Auf diesem „Warmwerden" der Einzelnen, ihrem Aufgehen in der Teilaufgabe beruht zum grossen Teil das Geheimnis des Orchesterklanges — vom Technischen ganz abgesehen. Und von den modernen Meistern hat das keiner besser gewusst als der Meistersingerkomponist. Man mache nur die Probe auf das Exempel und höre und sehe sich das Meistersingervorspiel einmal von der Mitte des Orchesters aus an. — Das aber fehlt Wolf. Seine Orchesterstimmen sind oft abrupt, zerflattern mitunter in Einzelheiten; sie sind nicht vom Pulte des Musikers her lebendig empfunden. Dass er technische Details, wie die schön wirkende Gegenbewegung der Streicher öfter aus dem Auge lässt, sei nur beiläufig erwähnt. Aber ausdrücklich will ich anmerken, wie glänzend oft sein starker Geist über die Materie siegt, und erinnere hier nur an das entzückend entworfene E-moll-Zwischenspiel im Corregidor. Und endlich: es ist nicht etwa die Routine des Kapellmeisters hier gegen die Fehler des Genius ausgespielt; und kein Blatt fällt aus dem Lorbeer dessen, der eine so neue und eigenartige Klaviersprache gesprochen.

Dies um so weniger, als gerade in der modernen Epoche der Tonkunst eine bestimmte Erscheinung sichtbar wird: Die Trennung des Klavierkomponisten vom Orchesterkomponisten. Die Klassiker vereinigten noch beide in einer Person. Mozart und Beethoven schrieben einen gleich prächtigen Klavier- wie Orchestersatz. Schuberts Klavier ist schon nicht mehr durchaus pianistisch gedacht. Der Klavierkünstler Schumann dagegen wird im Orchester verlegen. Die Nichtklavierspieler Berlioz, Wagner und Bruckner sind die kraftvollsten Orchesterkünstler. Und jeder kann an den sonstigen grossen modernen Musikerpersönlichkeiten die mehr oder weniger entschiedene Trennung von Klavier und Orchester studieren. Ausnahmen wie Tschaikowsky, Dvorak und Strauss sind interessant genug. Und von diesem Gesichtspunkt aus wird man auch Wolfs Stellung zum Orchester klar sehen: ihm nichts absprechen kleinlich und hämisch; nicht aburteilen, sondern über ihn urteilen, und finden, dass sich das Gesetz einer musikalischen Erscheinung auch an ihm erfüllt.



Da möchte ich denn gleich auch noch eine andere Frage erledigen, die mit der vorangegangenen in engem Zusammenhang steht. Sie betrifft Wolfs Einstellung in die Kunstentwicklung überhaupt. Und es gilt hierbei die abzuwehren, die in seinem „nur“ lyrischen Schaffen ein Manko sehen. Aber auch die, die ihm in gutgemeintem Eifer mehr vindizieren wollen, als in seiner streng geschlossenen Individualität lag. Beide Parteien kommen eigentlich von derselben Richtung marschiert: als ob es ein Mangel wäre, wenn ein Künstler sich in den Grenzen seines höchsteigenen Kunstgebietes auslebt. Man schätzt Künstler als „grösser“ oder „kleiner“, wie man Armeeen nach der Anzahl der Kombattanten als grösser oder kleiner statistisch berechnet. Noch dazu ist die Sache unhistorisch. Nur die Künstler, die am Beginne der modernen Kulturepoche stehen, als von grossen Vorfahren das musikalische Material aufgesammelt dalag, waren von schöpferischer Universalität. Mozart beherrscht Oper, Sinfonie, Kammermusik und vokale Lyrik. Wie Beethoven, wenn dieser auch nur ein dramatisches Prachtwerk hat. Bei Haydn, bei Schubert tritt schon die dramatische Begabung zurück; vollends bei den Romantikern Mendelssohn, Schumann und ihrem letzten Ausläufer Brahms. Webern und, um nur einen herauszugreifen, etwa Marschnern fehlt die Sinfonie. Und je weiter wir kommen, desto deutlicher wird die sogenannte „Einseitigkeit“ des Schaffens: Wagner übernimmt das musikalische Drama, Liszt reformiert das Klavier und man mag ihm neben Berlioz gewiss auch die sinfonische Dichtung anrechnen. Bruckner ist viersätziger Symphoniker, und unser Wolf beherrscht das lyrische Königreich.

Zusammengefasst: Einer der wirksamsten sozialen Faktoren in der Kulturentwicklung des 19. Jahrhunderts ist die Arbeitsteilung. Und wie dieses Prinzip für alle kulturelle Arbeit wirkt und gilt, so auch für die Kunst und für unsere Tonkunst. Oder mit anderen Worten: an Stelle der Universellen treten die sog. Spezialisten der Kunst. Wiederum natürlich mit Ausnahmen — wie Dvorak, Tschaikowsky und R. Strauss, — denn die Kulturgesetze sind nicht Profossen-Vorschriften. Jedenfalls sieht man, dass unsere führenden Künstler nicht „grösser“ oder „kleiner“ sind, weil sie „nur“ in einer Kunstprovinz Könige sind, sondern dass das Kunstschaffen von gewissen sozialen Gesetzen beeinflusst wird. So steht denn Hugo Wolf als Lyriker in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, und auf diesem Platz steht er als Souverän. Man bemühe sich nicht, seine Grenzen zu verschieben. Es ist mir hierbei nicht um das Professorenbedürfnis nach Schematisierung und Abschachtelung zu thun; ich glaube vielmehr, dass jeder, der die Tonkunst nicht als exterritoriales Gebiet betrachtet, sondern sie als Teil und im Zusammenhang mit der Gesamtkultur auffasst, zu diesen Schlüssen kommen muss.

Ich kehre zu Wolfs Nachlass zurück. Ausser dem Manuel-Fragment und der italienischen Serenade haben wir also noch die instrumentierten

Lieder. Nach dem Vorangegangenen haben diese unser stärkstes, weil direktes Interesse. Die dramatischen und epischen Werke des Lyrikers Wolf haben ja, wenn wir genau ins Innere gehen, nur unser reflektiertes Interesse, ein Interesse nicht um ihrer selbst willen — objektiv — sondern um der Person ihres Schöpfers willen — subjektiv. Im ganzen sah ich acht Liederpartituren. Es sind dies fünf Mörikegesänge („Gebet", „An den Schlaf", „In der Frühe", „Dank es o Seele" und „Neue Liebe"); zwei Goethegesänge („Der Rattenfänger" und „Anakreons Grab") und eines „Manuels Lied", aus dem Spanischen Liederbuch. Ein instrumentiertes Goethelied „Mignon" hat Wolf leider auf einer Tramwayfahrt verloren. Eines der schönsten aus dem Spanischen Liederbuch, das mozarteske „Wenn Du zu den Blumen gehst", an dessen Instrumentierung er noch in der Svetlinschen Anstalt arbeitete, ist unvollendet. Es dürften indessen noch mehr als diese acht instrumentierten Lieder vorhanden sein; wenigstens hörte ich so, kann aber bestimmte Angaben nicht machen. Die Liederinstrumentationen stammen zum grössten Teil aus dem Frühjahr und Herbst 1890. Nur Manuels Lied wurde im Dezember 1897 gearbeitet. Es sollte in den Manuel Venegas aufgenommen werden. Dieses Lied hatte noch ein besonderes musikalisches Schicksal. Im Original (für Klavier und Singstimme) klingt es in einem melancholischen Fis-moll-Schluss aus. In der Orchesterbearbeitung aber ist dieser Moll-Schluss in den lichtstrahlenden Fis-Dur-Akkord verwandelt. So hat sich der Künstler selbst noch sehnsüchtig einen Sonnenstrahl vorgegaukelt. Vielleicht fühlte er, dass bald über ihm die Nacht zusammenschlagen werde — auf ewig.





Zu den grossen Toten, deren Gedächtnis wir in diesem Jahre feiern, gehört auch Vincenzo Bellini, Italiens fruchtbarer Opernkomponist, dessen hundertjähriger Geburtstag gerade vor der Thür steht. Bellini gehört auch zu denen, die, von den Zeitgenossen vielleicht überschätzt, von der Gegenwart entschieden unterschätzt werden. Die Musik, die jüngste der Künste, hat eine rasche Entwicklung durchlebt; in keiner anderen Kunst verblüht, mit wenigen Ausnahmen, der Ruhm so schnell, verdrängt so hastig das Neue das Bestehende, auf keinem anderen Gebiete verfallen hochgepriesene Werke und ihre Schöpfer so leicht der Vergessenheit anheim. Was unsere Generation im besonderen gegen Bellini, wie gegen seinen grossen Zeitgenossen Donizetti und seinen grösseren Vorgänger Rossini, ungerecht gemacht hat, hängt eng mit der Entwicklung unserer heimatlichen Tonkunst zusammen.

Seit den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts etwa erhob sich in Deutschland eine Opposition gegen die bis dahin vergötterten Italiener, die bald stärker und stärker wurde. Anfangs blieb sie auf die Kreise der Fachmusiker beschränkt, und auch da nur auf eine nationalistische Partei. Man begann den Zwang, sich unter die Traditionen und die Gefühlsweise eines fremden Volkes zu beugen, als lästig und unwürdig zu empfinden. Die Zeit eines Mozart, der deutsches und italienisches Wesen so glücklich zu verbinden gewusst hatte, war vorüber; beide Elemente trennten sich wieder, und das Selbstbewusstsein der deutschen Meister erwachte. - Karl Maria von Weber war der erste, der dem zurückgedrängten nationalen Empfinden mit Entschiedenheit Ausdruck gab. Er konnte aber den neuen Idealen einer deutschen Nationaloper, denen nach ihm dann Marschner nnd Wagner nachgingen, nur Boden gewinnen im Kampfe gegen die Vorherrschaft der Italiener. So sehen wir denn vom ersten Aufblühen des deutschen Musikdramas an eine Feindseligkeit gegen italienisches Opernwesen in musikalischen Kreisen Platz greifen. Da es den Meistern, die für eine nationale Kunst eintreten, nicht eben leicht gemacht wurde, war die Erbitterung gegen das von der Menge bevorzugte Welschtum gewiss nicht unberechtigt; aber nach und nach nahm die Verurteilung der glücklichen Nebenbuhler doch recht gehässige Formen an. Aus jener

Zeit stammen die meisten Schlagworte und Sentenzen über die italienische Oper, die sich bis in die Gegenwart fortgepflanzt haben. Um einen Meister wie Bellini zu beurteilen, darf man sich nicht auf diesen einseitigen Standpunkt stellen, sondern ihn aus seiner Nationalität und aus seiner Zeit heraus zu verstehen suchen. Es ist wohl an der Zeit, solchen Vorurteilen entgegenzutreten und das Bild des Mannes einmal in voller Reinheit wieder herzustellen.

Bellinis Lebenslauf war ein kurzer, aber interessanter Roman. Seine Wiege stand in Sicilien. In Catania, wo der Grossvater Vincenzo (gest. 1829) und der Vater Rosario (gest. 1840) als geachtete, wenn auch nicht bedeutende Musiker lebten, ist er am 3. November 1801 zur Welt gekommen. Den ersten Unterricht erhielt der Knabe in der Familie. Seine ungewöhnliche Begabung muss zeitig in seiner Vaterstadt Aufsehen erregt haben, denn als der Achtzehnjährige auf das Konservatorium S. Sebastiano in Neapel geschickt wurde, bewilligte ihm der Rat von Catania auf Verwendung einer Protektorin, der Herzogin von Sammartino, eine jährliche Subvention, die später nach dem Tode Vincenzos auf die überlebenden Brüder überging.

Der Aufenthalt in Neapel dauerte bis 1826 und wurde für Bellini reich an Ereignissen. Hier errang er den ersten künstlerischen Erfolg, der ihn auf die Laufbahn des Opernkomponisten wies, hier fand er in Francesco Florino den Freund, dessen treue Teilnahme ihn in allen Lagen seines Lebens geleitete; hier auch spielten sich die beseligenden und schmerzlichen Vorgänge seiner Jugendliebe zu Maddalena ab, der Tochter des Präsidenten Fumoroli, um deren Hand sich Bellini zweimal vergeblich bewarb. Er wurde stolz zurückgewiesen; aber nicht lange währte es, so war aus dem „armen Klavierspieler“ ein berühmter Künstler geworden.

Nachdem Vincenzo schon als Schüler Zingarellis noch auf dem Konservatorium seinen ersten dramatischen Versuch hatte aufführen dürfen, trat er 1826 mit der Oper „Bianca e Fernando“ im Theater S. Carlo zum erstenmale vor die Öffentlichkeit. Die berühmte Lalande, Rubini und Lablache sangen die Hauptrollen, und der Erfolg war so gross, dass der Impresario Barbaja ihm die Komposition der nächsten Oper für das Skalatheater in Mailand übertrug. Damit war seinem Leben die entscheidende Wendung gegeben. Bellini schrieb nun die Oper „Il pirata“ und stellte sich damit in die erste Reihe der lebenden Tonsetzer. Es fehlte ihm von da ab nicht an neuen Aufträgen für die grössten Bühnen Italiens; sein Ruf war gegründet, und bald drang sein Name auch ins Ausland. Nach einer gründlichen Umarbeitung der „Bianca“ für Genua brachte das Jahr 1829 eine neue Oper „La straniera“, die mit der gleichen Begeisterung wie der „Pirat“ aufgenommen wurde. Dann entstanden in rascher Folge



„Zaira“ (1829) und „Capuleti ed i Montecchi“ (1830). Der Plan, eine Oper „Ernani“ zu komponieren, kam nicht zur Ausführung.

Den Herbst des Jahres 1830 verbrachte Bellini, um seine angegriffene Gesundheit zu stärken, in Moltrasio an den Ufern des Comer Sees, in unmittelbarer Nähe seiner Geliebten Giuditta Turina, der Tochter eines reichen Mailänder Seidenhändlers, für die er seit Jahren eine tiefe, von dem Mädchen leidenschaftlich erwiderte Neigung empfand. Der stille Frieden der malerischen Umgebung und der glückliche Zustand seines Gemütes spiegeln sich wieder in den Weisen der „Sonambula“, die unter solchen Eindrücken 1831 geschaffen wurde. Im selben Jahre weilte Bellini als Gast längere Zeit bei der Familie seiner Freundin, auf deren Landsitz in Casalbuttano, und schrieb dort sein Meisterwerk: die „Norma“. Die erste Aufführung dieses Werkes in Mailand begegnete einer verhältnismässig kühlen Aufnahme, und erst später begann man die eigentümlichen Schönheiten der Norma-Partitur zu würdigen. 1832 besuchte Bellini Sizilien und sah die Seinen wieder; dann nahm er neue Pläne in Angriff. Nach den Triumphen der „Straniera“ und der „Sonambula“, denen sich bald auch die Anerkennung der „Norma“ zugesellte, erlebte er mit „Beatrice di Tenda“ eine Enttäuschung. Die Oper fiel in Venedig durch, obgleich die berühmte Pasta die Hauptrolle sang. Im Mai 1833 begab sich der junge Meister, einer Einladung folgend, mit der Pasta nach London, um dort einige seiner Werke zur Aufführung zu bringen. Gegen Ende des Jahres ging er nach Paris, um hier den Rest seines Lebens zu verbringen.

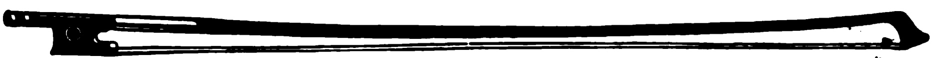
Die 1834 für die italienische Oper in Paris komponierten „Puritaner“ geben Kunde davon, dass Bellini im Begriff stand, in ernster Arbeit neue und bedeutsame Wege einzuschlagen. Mit Eifer studierte er die französische Musik, deren Einfluss in der reicheren Orchestrierung seiner letzten Partitur und in dem festeren Gefüge der Ensemblesätze deutlich zu erkennen ist. Nach dem ungeheueren Erfolge der „Puritaner“ lockten ihn neue Anträge aus Italien; auch für die Pariser Oper gedachte er zu schaffen und erlernte zu diesem Zweck die französische Sprache. Mitten aus all diesen Hoffnungen und Bestrebungen riss den noch nicht 34 Jahre alten Künstler am 24. September 1835 der Tod, als er schwer leidend zu Puteaux in der Nähe von Paris, im Hause seines Freundes Lewys, seine Genesung erwartete. Der im Leben soviel umringte und gefeierte Musiker starb einsam und verlassen; seine Wirte waren gerade nach Paris gefahren, und nur der Gärtner war in der Villa zugegen.

Wenn wir heute den Namen Bellini hören, denken wir nur noch an zwei seiner Opern, an die „Nachtwandlerin“ und an „Norma“. Beide haben sich dem veränderten Zeitgeschmack zum Trotz auf der Bühne erhalten, dank den Vertreterinnen des Koloraturgesanges und ausländischen

Primadonnen, die in den Titelrollen von Zeit zu Zeit ihre Künste glänzen lassen. So kommt es, dass der Komponist in unserer Vorstellung unlösbar mit dem Gedanken an das Virtuosentum der Bühne verknüpft ist. Bellini ist seiner Epoche aber mehr gewesen als der gefällige Diener der Sänger; er hat dem Empfinden seiner Zeit und weiter Kulturkreise den künstlerischen Ausdruck gegeben. Es hat nicht an patriotischen Schwärmern gefehlt, die in seiner Musik sogar die politische Stimmung der damaligen Italiener wieder erkennen wollten.

Wie Donizetti erhebt sich Bellini als künstlerische Individualität über die Masse der Rossini-Nachahmer, aus denen auch er hervorgegangen ist, und mit dem Komponisten der „Lucia" bildet er in der Entwicklungsgeschichte der italienischen Oper das Mittelglied, das von der genialen, aber naiven Kunst Rossinis zu dem reflektierenden und ernsteren Verdi hinüberführt. Donizetti war der fruchtbarere, auch vielseitigere von beiden, Bellini die zartere und originellere Natur.

Bellini beabsichtigte nichts Geringeres als eine Reformation der Oper. Mit ihrem Streben nach Wahrhaftigkeit des Ausdrucks, nach Übereinstimmung von Wort und Ton stehen seine reformatorischen Versuche geradezu zwischen Gluck und Wagner. Bezeichnend für seine künstlerische Richtung ist die Art seines Schaffens. Bellini notierte sich zwar musikalische Themen, bevor er an eine neue Oper ging; die eigentliche Komposition begann er indessen erst nach sorgfältigster Prüfung des Sujets und seiner textlichen Verarbeitung. In Felice Romani, dem Librettisten fast aller seiner Werke, hatte er einen Dichter gefunden, der liebevoll und geduldig auf seine Wünsche einging. Im Besitze der Dichtung pflegte Bellini die Worte sich laut vorzudeklamieren, und aus dem Fall seiner Stimme entwickelte er die melodische Linie, in der er nichts Anderes sehen wollte, als die musikalische Ausgestaltung der natürlichen Accente der Rede. Diese Thatsache verdient um so mehr hervorgehoben zu werden, als sie uns, die wir in Bellinis Opern zunächst das Koloraturen- und Kadenzenwesen seiner Gesänge bemerken, die wir uns überdies durch die schlechten deutschen Übertragungen der Texte abgestossen fühlen, überraschen muss. Allerdings hat sich Bellini auch zu mancherlei Konzessionen an den Zeitgeschmack bewegen lassen. Seine Wirksamkeit fiel eben in eine Epoche, in der eine Reihe der glänzendsten Sängernamen von europäischem Ruf das Theater beherrschte, und das ist nicht ohne Einfluss auf seine Kompositionsweise geblieben. Das Streben nach Einfachheit und Natürlichkeit, der Wunsch, die Kantilene zur Geltung zu bringen, verleiteten ihn ferner, die Begleitung in übertriebener Weise zu vernachlässigen. In seinem Orchester wird die Einfachheit zur Dürftigkeit; ausserdem verrät die ganze Behandlung des instrumentalen Apparates einen Mangel an technischem Können. Dasselbe gilt von dem Chorsatz,



der wenig sorgfältig ist und mit seinen häufig wiederkehrenden Unisonos armselig genannt werden muss. Das alles kann man zugeben, und doch muss man an das denken, worin Bellini über seine Zeit hinauswuchs, um ein gerechtes Urteil über ihn zu gewinnen. Die eigentliche Kunstfertigkeit, die er sich angeeignet hatte, war eben nicht beträchtlich; um so höher ist das Geniale seiner wunderbaren Begabung zu veranschlagen. Seine Stärke zeigt sich in der Erfindung schlichter, edel-erhabener und meist von tiefer Empfindung getränkter Melodieen. Die Neigung zur Darstellung weicher und zarter Gefühle hat ihm, nicht immer mit Unrecht, den Vorwurf der Süsslichkeit und Sentimentalität zugezogen. Hier hing der Künstler aufs engste mit dem Menschen zusammen, der uns als ein schwärmerischer, zur Schwermut neigender Charakter geschildert wird. Die „Sonambula" trägt am meisten diese Züge seines Wesens, während die Grösse und Erhabenheit, zu der sein Stil sich aufschwingen konnte, am reinsten in dem Pathos der „Norma" zum Ausdruck kommt.

Die Jahrhundertfeier von Bellinis Geburtstag wird, zumal in Italien eine Flut von Schriften hervorrufen, die sich mit dem Meister von Catania beschäftigen. Einige wertvolle Monographieen sind schon jetzt erschienen; vielleicht und hoffentlich wird bei diesem Anlass im Vaterlande des Komponisten nun eine umfassende Biographie in Angriff genommen, die vor allem den Musiker und seine Eigenart in das rechte Licht setzt. Völlig lebendig wird uns Bellini auf der modernen Bühne nicht mehr erstehen können, aber das Beste aus seinen Werken wird allen, die für das absolut Schöne in der Kunst empfänglich sind, ein wertvoller Besitz bleiben. Und in seiner geschichtlichen Stellung ist Bellini jedenfalls eine bedeutsame und höchst interessante Erscheinung. Um diese recht zu begreifen, müssen freilich, wie schon gesagt, alte Vorurteile zerstört werden, und diese Zeilen haben ihren Zweck erfüllt, wenn sie im Kreise deutscher Musikfreunde ihren Teil dazu beitragen helfen.





Schluss

Der glückliche Erfolg des Waffenschmied (1846) trug Lortzing bekanntlich das Engagement als Kapellmeister am Theater an der Wien ein, das bis zum Frühjahr 1849 währte. In diese Zeit fällt die Schöpfung der drei letzten grösseren Opern Lortzings. Als erste erscheint „Zum Grossadmiral“ 1847 auf der Bühne des Leipziger Stadttheaters. Ein Lustspiel Alexander Duvals, (der auch den Text zu „Joseph in Ägypten“ gedichtet), das Lortzing in Ifflands Übertragung als „Heinrich V. Jugendjahre“ wohlbekannt war, lieferte den Stoff für das Textbuch, das wieder eine sehr freie und wesentlich wirksamere Bearbeitung des Originals darstellt, indem er Personen weglässt, andere dafür einschiebt und die Charaktere der beibehaltenen zum Teil völlig neu umprägt. Die Oper hat kein Glück gemacht und steht auch nur im zweiten Akt, der Wirtshausscene, gleichwertig neben den früheren, während die am Hofe spielenden Akte ziemlich wirkungslos bleiben. An dem spröden Stoffe versagte auch Lortzings gewandte Feder, aber er zeigt auch hier wieder eine Seite seiner Schaffensart, die Beachtung verdient.

Es ist dies der Fleiss, mit dem Lortzing auf die Einzelheiten des Charakters oder Standes einer Person eingeht, den er ihr beilegt, und man ersieht, mit welch einer Menge von Dingen verschiedenster Art er sich stets beschäftigt haben muss, um seine Figuren ihrer Beziehung zur Zeitgeschichte und ihrer Beschäftigung gemäss zu charakterisieren. Er fördert natürlich keine tiefgründige Gelehrsamkeit zu Tage, aber es ist doch sehr bemerkenswert, dass er, der nicht einmal seine Schulzeit an einem bestimmten Orte durchmachen konnte, so vielerlei Stoffe zu behandeln wusste, ohne sich Blössen zu geben.

So erforderte „Ali Pascha“ immerhin gewisse Vorstudien über den griechisch-türkischen Krieg, der „Pole“ solche über die Warschauer Kämpfe, „Andreas Hofer“ über den Tiroler Aufstand. Für die „Mozartschen Scenen“ musste er des Meisters Leben und Werke genau kennen, für den „Weihnachtsabend“ den „Blumenbach“, den sein Naturaliensammler stets im Munde führt. Die lateinischen Floskeln des „Bürgermeisters von Saardam“ sind durchweg Einfügungen Lortzings; für „Casanova“ musste er die



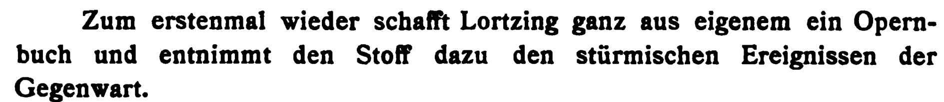
Chronik Venedigs studieren, die er seinen Rocco fortwährend citieren lässt. Für den „Wildschütz" war die Beschäftigung mit Basedow und Sophokles unumgänglich; das Waidwerk besang er in vier seiner Opern, Schuhmacherei und Poeterei im „Hans Sachs". Im „Grossadmiral" stattet er jeden Satz des früheren Kaper-Kapitäns mit Schiffsausdrücken aus, lässt ihn eine ganze Seeschlacht umständlich schildern — wovon bei Iffland sich gar nichts vorfindet — hier musste also Lortzing wieder vom Seewesen sich etwas aneignen, um nicht gegen die Wirklichkeit zu verstossen. In „Cagliostro" zeigt er uns die Wunder der Alchymie und in „Rolands Knappen" sind es die Tafelfreuden, die er mit Sachkenntnis ausmalt.

Dass übrigens an Lortzings Tafel auch andere gegessen, ersehe man aus der Nebeneinanderstellung der beiden Lieder aus „Rolands Knappen" und der „Fledermaus".

Ein Mönch in seiner Klause, m alten grauen Hause Thut mit den bleichen Lippen Sein Tränkchen fleissig nippen; Er holt sich aus dem Glase Rubinen auf die Nase.	Der Mönch in stiller Zelle Labt sich an der Quelle Zu netzen seine Lippen Muss viel und oft er nippen Und holt sich aus dem Glase Rubinen auf die Nase.
Wollt Einigkeit Ihr, Fürsten, Lasst ja das Volk nicht dürsten Man denkt an leere Taschen Wol nicht bei vollen Flaschen. Nicht an das heilge Völkerrecht An Kette und Despotenknecht; Der beste der Vereine Ist der Verein beim Weine.	Dir huld'gen die Nationen Bis zu den fernsten Zonen. Champagner schwemmt mitunter Gar mancherlei hinunter Drum lassen weise Fürsten Die Völker niemals dürsten. Schenkt ein und huldigt im Vereine Dem König aller Weine.

Die Ereignisse des Wiener Aufstandes wurden in mehr als einer Hinsicht bedeutungsvoll für unseren Meister. Bald nachdem die Sturmglocken zu dem ersten Strassenkampf (13. März 1848) erklungen waren, ertönte Lortzings Leier zu den Freiheitsliedern der Wiener Dichter, und er wurde der Tyrtäus der Revolution, wie Weber der des Freiheitskrieges von 1813. Doch nicht nur in Tönen sprach der Freund Robert Blums; die Aufruhr- und Schreckensscenen verdichteten sich bei ihm naturgemäss zum Drama, und am 31. Mai begann Lortzing die Dichtung seiner Oper „Regina", welche, bezeichnend genug, mit einem Chor „Wir wollen nicht" beginnt und mit folgender, einer „Deutschen Volkshymne" von Friedrich Stoltze entnommenen Strophe endet:

„Auf! rüstet euch! Das Schwert zur Hand,
Im Sturmschritt für das Vaterland!
Ein Volk! Ein Herr! ein Herzensschlag!
Nun kommt der Freiheit grosser Tag!
Das Volk lässt sich nicht spotten.



Zum erstenmal wieder schafft Lortzing ganz aus eigenem ein Opernbuch und entnimmt den Stoff dazu den stürmischen Ereignissen der Gegenwart.

Arbeitseinstellung, Brandstiftung, Mädchenraub, Befreiung des Opfers, Niederwerfung der Rebellen, deren Führer den Tod findet, das sind die Elemente aus denen seine zweite romantische Oper zusammengesetzt ist; und hätte Lortzing ohne Rücksichten auf die Aufführung sein Werk gestalten können, so würde er jedenfalls ein lebensvolles Bild der erregten Zeit gegeben haben. Aber er durfte ja keines Falls die Revolution auf der Bühne verherrlichen, wollte er seine Oper aufgeführt wissen, er musste im Gegenteil sie als etwas Verabscheuungswürdiges hinstellen und sie unterliegen lassen; so entkleidete er denn den Aufruhr fast gänzlich des politischen Charakters und schilderte die Rebellen als eine gemeine Räuberbande. Für diese konnte man sich natürlich nicht erwärmen, aber ebenso wenig konnten die „loyalen" Leute Interesse erwecken, und einzig der Werkführer Stephan, der aus verschmähter Liebe zum Anführer der Revolutionäre wird, ist eine dramatische Figur geworden. Das komische Element, durch das Liebespärchen Kilian und Beate vertreten, hält sich bescheiden im Hintergrunde, und so ist das Ganze nur matt und in sich widerspruchsvoll ausgefallen, wie es in der Natur der Verhältnisse lag. Dass Lortzing etwas Anderes im Sinne hatte, als was er schrieb, liegt klar auf der Hand, aber man muss einmal gesehen haben, was eine österreichische Censur selbst in einem „Wildschütz" alles zu streichen nötig fand, um einzusehen, dass Lortzing, wollte er nicht blosse Zukunftsmusik machen, sich nicht frei äussern konnte. An einigen Stellen hat er es doch gethan und damit ist es zu erklären, dass schon nach Lesung des Textbuches die Direktoren die Oper ablehnten. Wer hätte es wagen wollen, 1848 das Driedidum-Lied in ursprünglicher Fassung auf der Bühne singen zu lassen?

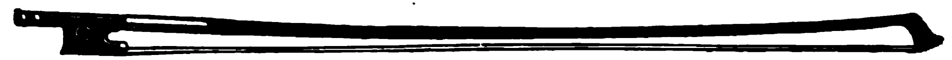
Hinaus, hinaus in schnellster Frist
Was nicht dem Land zu Nutze ist.
Hinaus mit Stock und Reisesack
Das ganze Jesuitenpack!

Zum Teufel mit dem edlen Herrn,
Dem eigen nichts als Brief und Stern,
Der glaubt, es fang beim Edelmann
Nur eben erst der Mensch sich an.

Hinaus mit jedem schlechten Rat,
Der nie des Volkes Wohl vertrat,
Der mit gestohlnem Glanz umhüllt
Nur stets den eignen Säckel füllt.

Hinaus mit jedem noch, der lebt
Und mit der Zeit nicht vorwärts strebt,
Der nicht bereit mit Herz und Hand
Für Freiheit, Recht und Vaterland.

So ruhte die Oper ein halbes Jahrhundert, um dann, neu bearbeitet, als — militärische Festoper ans Licht des Tages zu kommen. Das nächste Jahr brachte wieder ein neues Werk Lortzings. Wieder schöpfte er aus dem deutschen Märchenschatz, und des alten Musäus „Rolandsknappen" gaben diesmal den Stoff der Oper. Der als Bearbeiter genannte G. M.



scheint nur vorgeschoben, denn sowohl der erste Entwurf wie auch das fertige Original-Textbuch sind durchweg von Lortzings eigener Hand geschrieben, so dass fremde Mithilfe nirgend ersichtlich ist. Aber jedenfalls sind Ratschläge von Freunden bei der Dichtung von Einfluss gewesen, und Lortzing, nur allzunachgiebig, hat diesmal den Schwerpunkt auf das Komische gelegt, um nicht Erfahrungen, wie mit der „Undine", dem armen Wasserfräulein, zu machen. Aber er konnte weder von der Romantik noch von der Politik loskommen; und bei der Wahl des Stoffes, wie bei der Ausgestaltung sehen wir doch immer wieder seine alten Neigungen durchbrechen. Die Partitur lässt deutlich erkennen, wie Lortzing mit Liebe bei den romantischen und lyrischen Partieen verweilt und wie ihn seines Herzens Empfinden aufwärts trägt, während sein kluger Kopf immer die Ereignisse der Erdenwelt im Auge behält. So klingen auch in das Märchenspiel die politischen Wünsche seiner Zeit hinein und eine überaus witzige Karrikatur hat Lortzing in seinem „weisen" Könige Garsias geschaffen, der da singt:

Denn bei jetzigem Befinden
Ist ja, ich gesteh' es frei,
Eines Volkes Glück zu gründen
Ein wahre Spielerei.
Alle Frohnen, alle Steuern
Heb' ich auf mit einemmal,

Täglich will ich Feste feiern
Mich zu zeigen liberal.
Will Paläste, Kirchen bauen
Ganz von Gold und Marmorstein.
Wie sie nirgendwo zu schauen,
Nur — um populär zu sein.

Eine andere, nur in der Partitur befindliche Stelle, für die im Textbuch schon eine andere, unverfänglichere eingeschoben ist, versetzt uns unmittelbar in die Zeitereignisse:

„Jener bahnt zu einem Throne
Sich den Weg durch Blut und Graus.
Jenem bietet man die Krone
Doch er dankt und schlägt sie aus."

Hatte doch kurz vorher König Friedrich Wilhelm IV. die Annahme der deutschen Kaiserkrone abgelehnt.

Man könnte geneigt sein zu glauben, dass es sich bei solchen politischen Anspielungen um einen billigen Witz über das Tagesgespräch handelt, wenn Lortzing nicht bewiesen hätte, dass seine Satire sich auf eine ganz bestimmte Stelle richtet, dass hinter seinen Scherzen eine Gesinnung steckt, der er von Anfang bis zu Ende treu geblieben.

Trotz aller ungünstigen Verhältnisse hatten die „Rolandsknappen" bei der Erstaufführung in Leipzig wieder einen glücklichen Erfolg und ihm hatte Lortzing seine abermalige Anstellung als Kapellmeister am Stadttheater zu verdanken. Gekränkter Ehrgeiz liess ihn aber bald wieder seinen Vertrag lösen; und nun trat die Not so hart an ihn heran, dass sein Schaffensdrang sich nicht mehr aufschwingen konnte. Eine dreiaktige Oper „Cagliostro" kam nicht über den Textentwurf hinaus, und so ist nur noch

der Einakter „Die Opernprobe" zu verzeichnen, der schon für die bescheidenen Verhältnisse des Berliner Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters berechnet scheint, an dem Lortzing bis zu seinem Tode (21. Januar 1851) als Kapellmeister thätig war. Das Jüngersche Lustspiel „Die Komödie aus dem Stegreif", das Lortzing hier ins Musikalische übersetzte, bot ihm Gelegenheit, seinen Witz am zeitgenössischen Opernwesen zu üben und gegen dieses richtet sich diesmal seine Satire. Die italienische Oper, der sein Spott von Jugend auf gegolten, die ja nicht nur seinem, sondern auch anderer deutschen Meister Schaffen so oft den Weg verlegt hatte, persifliert er noch einmal in der ergötzlichsten Weise. Das komische Recitativ, welches er die vermeintlichen Sänger als „Don Adolphez und Pedrillo" vortragen lässt, ist ein Ausbund von Operntextunsinn und schlechter Deklamation; und wenn der kunstfreundliche Graf sagt: „wenn ich die Stelle höre  so weiss ich gleich, was kommt", so trifft Lortzing damit den Nagel auf den Kopf.

An behaglichem Humor bietet das Werkchen noch immer genug, dass es sich heut, 50 Jahre nach dem Entstehen, mit Ehren selbst auf den grossen Operntheatern zu behaupten vermag. Und wie Lortzing immer auch etwas Persönliches in seine Dichtungen einfliessen lässt, so schrieb er auch zur Opernprobe ein par Verse, deren Wahrheit er selbst schmerzlich gekostet hatte:

„Denn das Talent allein || bricht selten sich die Bahn,
Stets kommt es mehr auf Glück || und Unverschämtheit an."

Komponiert hat er sie nicht, aber sie finden sich im Textentwurf und bezeichnen leider sein eigenes trauriges Schicksal.

Doch Lortzing war kein Freund der Klagen; was er zu leiden hatte, trug er still und im übrigen zeigte er der Welt ein lachendes Gesicht. So wollen auch wir heut lachend seiner gedenken und den Hundertjährigen feiern, indem wir die letzten Opernverse, die er schrieb, im Jubelchor singen

„Der Lust und Heiterkeit allein
Soll dieser Tag gewidmet sein!"





JOHANN GOTTLIEB NAUMANN

Zu seinem hundertjährigen Todestage

von

Max Puttmann-Eberswalde

Johann Gottlieb Naumann wurde am 17. April 1741 als der Sohn armer Bauersleute zu Blasewitz bei Dresden geboren. Nachdem er seinen ersten Musikunterricht bei dem Schullehrer seines Geburtsortes und später auf der Kreuzschule zu Dresden bei Gottfried August Homilius (1714—1785), einem Schüler Sebastian Bachs, genossen hatte, nahm ihn der Schwede Weeström, erster Violinist der kurfürstlichen Kapelle zu Dresden, im Frühling 1757 mit nach Italien, um für seine weitere Ausbildung Sorge zu tragen. Infolge schlechter Behandlung seitens seines Pflegevaters trennte sich der junge Naumann in Padua von diesem und fand freundliche Aufnahme bei seinen Landsleuten Eiselt und Hunt. Als Schüler des berühmten Tartini (1692—1770) sorgten sie dafür, dass sich der letztere auch unseres Naumann annahm, und bald zählte dieser zu den Lieblingsschülern des Meisters.

Im Jahre 1761 schloss sich Naumann dem Konzertmeister Pitscher an und besuchte mit ihm Rom und Neapel. Um Ostern 1762 kamen die beiden Reisenden nach Bologna. Hier fand Naumann in dem Pater Martini (1706—1784) einen väterlichen Freund und Berater.

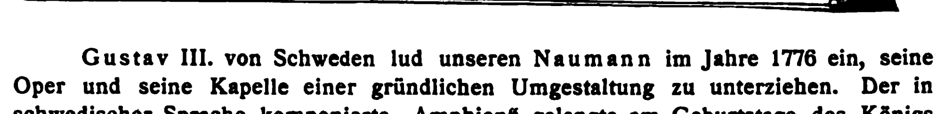
Nachdem der Urlaub Pitschers abgelaufen war, ging Naumann nach Venedig, und brachte daselbst auf Empfehlung der Grafen von Rosenberg und von Taxis seine erste Oper mit Erfolg zur Aufführung.

Um in der Heimat zu einer Anstellung zu gelangen, liess er durch seine Mutter der Kurfürstin-Mutter Maria Antonia eine seiner Kompositionen überreichen, und erhielt bald darauf von dieser die Zusage einer guten Versorgung und das zur Rückkehr in die Heimat erforderliche Reisegeld. Nach Dresden zurückgekehrt, reorganisierte Naumann im Verein mit dem Hofkomponisten Johann Georg Schürer (1719—1786) die Kirchenmusik, ordnete und ergänzte den Notenschatz.

Kaum war ein Jahr verflossen, als die Kurfürstin-Mutter ihn abermals nach Italien schickte. Hier schuf er die Oper „Achille in Sciro“, die so gefiel, dass sie zwanzigmal hintereinander wiederholt werden konnte.

Als Naumann im Januar 1768 nach Dresden zurückgekehrt war, erhielt er den Auftrag, die Oper „La clemenza di Tito“ nach dem Libretto des Metastasio zu schreiben, die er in drei Wochen fertig stellen musste, so dass er genötigt war, Tag und Nacht thätig zu sein. Er nannte daher scherzweise diese Oper seine „Kaffee-Oper“, weil er sich durch den Genuss von starkem Kaffee manche Nacht wach gehalten hatte.

Im Jahre 1772 ging Naumann abermals nach Italien und brachte am St. Benedetto-Theater zu Venedig seinen „Solimanno“, an einem Liebhabertheater seine „L'isola disabitata“, bald darauf in Padua seine „Armida“ und, nach Venedig zurückgekehrt, am St. Moyse-Theater daselbst seine komische Oper „Le nozze disturbate“ und an dem erstgenannten Theater seine grosse Oper „L'ipermnestra“, am 1. Februar 1774, zur Aufführung. Reich an Ruhm und Ehren kehrte Naumann nach Sachsen zurück, woselbst seiner die Ernennung zum kurfürstlich-sächsischen Kapellmeister harrte.



Gustav III. von Schweden lud unseren Naumann im Jahre 1776 ein, seine Oper und seine Kapelle einer gründlichen Umgestaltung zu unterziehen. Der in schwedischer Sprache komponierte „Amphion" gelangte am Geburtstage des Königs zur Aufführung und errang einen ungeteilten Beifall. In den Jahren 1782 und 83 weilte Naumann abermals in Stockholm, woselbst seine ebenfalls in schwedischer Sprache komponierte „Cora" das Publikum geradezu in Entzücken versetzte.

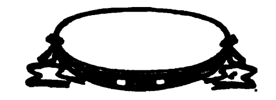
Der Hof zu Dänemark liess bald nach den Erfolgen, welche Naumann in Stockholm erzielt hatte, unserm Meister die glänzendsten Anerbietungen machen, um ihn zu bewegen, in dänische Dienste zu treten. Allein dieser lehnte als treuer Patriot ab und erbat sich nur im Januar 1785 von seinem Fürsten Urlaub zu einer Reise nach Kopenhagen, um daselbst Oper und Kapelle in ähnlicher Weise wie vordem in Stockholm zu reorganisieren. Die Oper, welche Naumann für die Kopenhagener Bühne schuf, war „Orpheus", die zu derselben Zeit in Scene ging, in der auch noch ein drittes Werk des Meisters in schwedischer Sprache, „Gustav Wasa", das er selbst nie gehört hat, in Stockholm zur Aufführung gelangte. In einem Briefe schreibt Naumann vom Hörensagen: „Gustav Wasa soll einen unerhörten Beifall gehabt haben; er soll das prächtigste und glänzendste Spektakel sein, was je auf der Schaubühne erschienen." Nach seiner Rückkehr aus Kopenhagen wurde Naumann zum Oberkapellmeister mit einem Gehalte von 2000 Thalern ernannt.

Von Friedrich Wilhelm II. von Preussen erhielt unser Meister im Jahre 1787 den Auftrag, die Oper „Medea" nach dem Libretto des preussischen Hofdichters Filistri de Caromondani, zu komponieren. Naumann brachte sein jüngstes Opus am Geburtstage des Königs, am 25. September 1788 im Opernhause zu Berlin auf die Bühne und errang einen derartigen Erfolg, dass man sogleich in ihn drang, auch für den nächsten Karneval eine Oper zu schreiben. Als sich Naumann mit der Kürze der Zeit entschuldigen wollte, kam der König auf den Einfall, von Naumann und Friedrich Reichardt (1752—1814) gemeinschaftlich eine Oper komponieren zu lassen, und zu diesem Zwecke wurde Sertors „Protesilao" gewählt. Durch das Los fiel Reichardt der erste, Naumann der zweite Akt zu.

Den Rest seines Lebens verbrachte Naumann grösstenteils in Dresden. Unter seinen Bühnenwerken sei nur noch seines Schwanengesanges „Aci e Galathea", unter seinen Kirchenkompositionen aber des „Vater Unser", der bedeutendsten unter allen Kompositionen des Meisters, Erwähnung gethan. Er starb am 23. Oktober, 2 Uhr morgens.

Naumanns Werke überragen an Wärme und Empfindung die des berühmten Hasse um ein bedeutendes, stehen aber in Bezug auf Gewalt des dramatischen Ausdrucks, auf Hoheit und Erhabenheit denen eines Gluck, geschweige denen eines Bach und Händel bei weitem nach. Die Eigentümlichkeit Naumanns ist das einfach Herzliche, das weise Masshalten mit den zu Gebote stehenden Mitteln. Dabei sind seine Melodieen äusserst sangbar, und seine Partituren bergen manche interessante harmonische Wendung. Seine Werke bilden aber auch zu gleicher Zeit ein getreues Abbild seines Innern. In echt protestantischem Geiste erzogen, hat er sich bis zu seinem Tode ein kindlich reines Gemüt bewahrt. Unbegrenztes Vertrauen auf Gott, ein offenes Wesen, Bescheidenheit, Mildthätigkeit und ein strenger, rechtlicher Sinn machten ihn sehr beliebt.

Johann Gottlieb Naumann gehört sowohl als Künstler wie als Mensch zu den besten Männern seiner Zeit, und daher: Ehre seinem Andenken!





BÜCHER

I. **Carl Ludwig Richter.** Zdenko Fibich. Verlag: Fr. A. Urbánek, Prag.
II. **Hugo Riemann.** Skizzen, Präludien und Studien. Verlag: Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig.
III. **Leopold Schmidt.** Geschichte der Musik im neunzehnten Jahrhundert. Das Deutsche Jahrhundert. (Abteilung VI.) Verlag: F. Schneider & Co. (H. Klinsmann), Berlin.
IV. **Paul Geyer.** Die musikalische Elementarlehre. Verlag: Dreililien, Berlin.
V. **Max Löwengard.** Lehrbuch des Kontrapunkts. Ebenda.
VI. **Gottfried von Strassburg.** Tristan und Isolde. Neu bearbeitet von Wilhelm Hertz. Dritte Auflage. Verlag: J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart.

I. Carl Ludwig Richter in Leipzig hat eine Monographie über Zdenko Fibich, den inzwischen verstorbenen böhmischen Komponisten, verfasst, die von dem redlichen Bestreben ausgeht, Interesse und Teilnahme für diesen Komponisten in weitere Kreise zu tragen. Mit einer wahrhaft rührenden Begeisterung unterzieht der Verfasser die gesamte schöpferische Thätigkeit Fibichs, die sich auf das Gebiet des Orchesters, des Klaviers, der Kammermusik und der Oper erstreckt, einer eingehenden kritischen Beleuchtung, und aus den vielen in den Text eingedruckten Notenbeispielen geht zweifellos hervor, dass man es bei Fibich mit einer ernst zu nehmenden Künstler-Individualität zu thun hat. Und doch fürchten wir, dass im allgemeinen des Verfassers Liebesmühe eine vergebliche sein wird. Fibich ist gestorben, und es ist mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, dass er für die deutsche Kunst tot ist und für absehbare Zeit auch bleiben wird. Die Gründe sind bekanntlich nicht nur künstlerischer, sondern auch politischer Natur: wenn die Czechen sich in Prag einspinnen, können sie unmöglich verlangen, dass deutsche Künstler ihnen die Avancen machen. Im übrigen bleibt aufrichtig zu bedauern, dass zur Zeit diese Kluft besteht; aber sie ist nun einmal vorhanden, und wir halten — trotz alledem! — Zdenko Fibich nicht für den Mann, der die Kraft besässe, sie zu überbrücken.

II. Hugo Riemann hat seinen vor einigen Jahren erschienenen Präludien und Studien einen zweiten Band folgen lassen, für den er die stoffliche Dreiteilung in „Skizzen, Präludien und Studien" beibehalten hat. Es handelt sich auch in diesem Falle um die Veröffentlichung einer neuen Auswahl der in verschiedenen Zeitschriften publizierten Aufsätze des Verfassers zur Geschichte, Ästhetik, Theorie und Praxis der Tonkunst. Natürlich sind diese Artikel nicht alle mehr von aktuellem Interesse; einiges, wie ein 1878 entstandener Artikel über den gegenwärtigen Stand der musikalischen Ästhetik hätte sogar ruhig wegbleiben können; das meiste ist aber auch heute noch von Wert und Reiz. Unter den Präludien finden wir Essays über Rameau als Klavier-Pädagoge und das Musik-Diktat als Vehikel der Phrasierungslehre, unter den „Studien" solche über „Die Lehre vom musikalischen Vortrag in der neuesten Literatur" (bereits 1886 verfasst!) und eine Auseinandersetzung mit Professor Franz Kullak. Während diese beiden Abteilungen sich in erster Reihe an das Fach-Publikum wenden, sind die drei „Skizzen" (Musikunterricht sonst und jetzt, Die Musik seit Wagners Heimgang, Wohin



steuern wir?) mehr für das Laien-Publikum bestimmt. Hier bietet der Verfasser aus seinem reichen Wissen und Können eine Fülle von Anregung. Allerdings wird es ihm auch nicht an Widerspruch fehlen; hoffentlich wird er sich mit dem Gedanken trösten, dass nur ein Narr es allen wird recht machen wollen. M. Steuer.

III. „Das Deutsche Jahrhundert" in Einzelschriften herausgegeben von George Stockhausen bringt als sechste Abteilung: Geschichte der Musik im neunzehnten Jahrhundert von Dr. Leopold Schmidt. Der Verfasser hat den Stoff in übersichtlicher und höchst praktischer Weise geordnet. Dieser vortrefflichen Anordnung entspricht der ruhig-sachliche Ton der Darstellung. Der Leser fühlt sich wie von freundlicher Hand durch das gewaltige ein Hundert Jahre umfassende Musik-Gebiet geleitet. Willig lauscht man dem angenehmen Plauderer, der mit wenigen Worten so trefflich zu charakterisieren und unser Interesse zu erzwingen weiss. Jeder unnütze Ballast ist beseitigt worden, und an Stelle einer breitspurig, dickflüssigen Darstellung ist mit wenigen sicheren Strichen die lebensvolle Skizze getreten. Fast von jeder Seite des nicht eben starken Bandes aus stürmt auf den Leser eine Fülle von Anregungen ein, die von ihm eine Vervollständigung der scharf konturierten Skizze in der von dem Verfasser angebahnten Direktive geradezu fordern. So verinnerlicht sich das Verhältnis zu dem Buche, man ist ihm Freund, und seine Lektüre wird zu einem auserlesenen Genuss, dem man sich auch da mit Vergnügen hingiebt, wo man mit dem Autor nicht einer Ansicht sein kann. B. S.

IV. Die musikalische Elementarlehre von Paul Geyer ist um nichts schlechter, aber auch um nichts besser als die unzähligen Bücher und Büchelchen für den Anfangsunterricht in der Musik-Theorie. Wenn der Verfasser sagt, dass für die Anordnung des Stoffes, für die Art der Darstellung lediglich pädagogisch-praktische Rücksichten massgebend waren, von allem Historischen und abstrakt Wissenschaftlichen abgesehen worden ist, so ist die Aufgabe, die er sich gestellt hat, damit auf das Bestimmteste präzisiert; nur schade, dass schon in der Einleitung von dieser Aufgabe abgewichen wird, denn das hier über Schall, Klang und Ton Gesagte entspricht weder pädagogischen, noch praktischen Rücksichten, und kein Mensch wird aus diesen Erörterungen eine klare Vorstellung von den Begriffen Schall, Klang und Ton bekommen. Wenn der Verfasser auf Seite 9 von der Skala spricht, deren Töne mit Buchstaben des Alphabetes benannt werden und dann in einer Fussnote sagt, dass das C hier aus praktischen Gründen als Anfang gewählt worden ist, so wäre ihm gewiss mancher dankbar gewesen, wenn er diese praktischen Gründe näher angeführt hätte. Recht gut ist die Kombination der beiden Fünflinien-Systeme in dem Abschnitt „Notenschrift", nur hat Herr Geyer vergessen, den Namen für das 8va-Zeichen anzugeben. Ich bekam unlängst eine Schülerin, die das bekannte Zeichen „Achtwa-Zeichen" nannte, und auf meine Frage, wie sie zu diesem sonderbaren Namen käme, erwiderte, dass es ihre Klavierlehrerin ebenso genannt habe; dieser Kategorie von Fachleuten zu Liebe hätte der Verfasser also den Namen für das 8va-Zeichen angeben sollen. Eine recht ausführliche Darstellung finden die Durtonleitern, während ich mich mit der Erklärung der Molltonleiter nicht befreunden kann. Auf Seite 32 vermisse ich die Namen für die II., III., VI. und VII. Stufe der Tonleiter. Eine übersichtliche Darstellung finden die Intervalle, ebenso die Taktarten und die Notengattungen. In dem Abschnitt „Accorde" sagt der Verfasser, dass man nach der Anzahl der Töne die Accorde in Dreiklänge und Vierklänge teilt; giebt es nicht auch Fünfklänge? Von den verschiedenen Dreiklängen, welche in Noten aufgeführt werden, findet der übermässige gar keine Erklärung, nicht einmal den Namen hat der Verfasser angegeben; seine Auffassung der Molltonleiter als Oktavreihe a-a innerhalb C-dur scheint ihn hier im Stich gelassen zu haben. Die Ausstattung des 52 Seiten umfassenden Werkchens ist eine recht geschmackvolle, und da es auch inhaltlich Büchern ähnlicher Art keineswegs nachsteht, so sei seine Anschaffung bestens empfohlen.



V. In demselben Verlage hat Max Löwengard ein Lehrbuch des Kontrapunkts erscheinen lassen, in dem der Verfasser sich redlich bemüht, die alte polyphone Kunst mit der auf harmonischer Grundlage aufgebauten zu verschmelzen. Das Resultat dieses Bestrebens aber ist, dass uns der Autor in der ersten Hälfte seines Werkes nichts anderes lehrt wie jede Harmonielehre, in der auch die harmoniefreien Töne eine eingehende Erörterung erfahren. Erst mit der Lehre vom doppelten Kontrapunkt beginnt das eigentliche Lehrbuch des Kontrapunkts, was der Verfasser auch dadurch dokumentiert, dass er die nun folgenden Übungen im Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassschlüssel ausgeführt haben will. Herr Löwengard behandelt seinen Gegenstand mit der grössten Ausführlichkeit, und auch die Notenbeispiele sind im grossen und ganzen recht gut gewählt, nur hätte in den letzteren das allzuofte Zusammentreffen zweier Stimmen im Einklang in den meisten Fällen vermieden werden können. Zu der Forderung, bei der Bewegung von zwei Noten gegen eine nur die abwärtssteigende Septime als Durchgangsnote anzuwenden, gelangt der Autor nur durch das Bestreben, die kontrapunktische Kunst als aus der Harmonielehre hervorgegangen hinzustellen. Leider haben sich in die Notenbeispiele auch einige Fehler eingeschlichen, die der aufmerksame Leser jedoch leicht selbst korrigieren kann. Die Ausstattung des Buches seitens des Verlags ist eine äusserst vornehme. Max Puttmann.

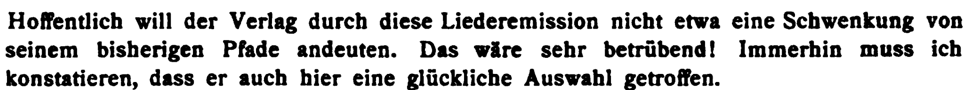
VI. In einem neuen prächtigen Gewand zeigt sich jetzt Meister Gottfrieds Meisterwerk: Graf Harrach hat der dritten Auflage der Tristandichtung eine kunstvolle Deckelzeichnung, die über den Rücken weggehend in kraftvollen Ornamenten auch die Rückseite bedeckt, umgelegt. Der Inhalt — die prachtvolle freie Übersetzung des alten Heldenliedes durch den feinsinnigen Kenner und Dichter Wilhelm Hertz — ist bis auf Kleinigkeiten der gleiche geblieben, auch die überaus wichtigen, den gelehrten Philologen verratenden Anmerkungen haben nur wenige Zusätze erfahren. Wer Hermann Kurz' und Karl Simrocks Übertragungen dieses mittelalterlichen Werkes in ihrer philologisch-strengen Diktion nicht mehr zur Hand nehmen mag, dem sei dieses Werk eines Dichters auf das Wärmste empfohlen. Alle Welt kennt Wagners Bearbeitung des alten Liedes, aber an der Quelle selbst geht man leider vorüber. Und wie nahe steht uns noch heute die Empfindungswelt Gottfrieds von Strassburg! R. Wanderer.

MUSIKALIEN

I. **Wilhelm Berger.** Vier Lieder op. 81. Verlag: C. A. Challier & Co., Berlin.
II. **Otto Urban.** op. 20. Verlag: Richard Kahle, Dessau.
III. **C. Th. Wirz.** op. 43. Verlag: B. Schellenberg, Trier.
IV. **Jos. Aug. Holzmann.** op. 7 u. 8. Verlag: Max Liebers, Freiburg.
V. **Gustav Ihlemann.** op. 20. Ebenda.
VI. **Zdenko Fibich.** Stimmungen, Eindrücke, Erinnerungen. Kleine Stücke für Pianoforte zu zwei Händen. Verlag: Fr. A. Urbánek, Prag.

Von dem so rührigen Musikalienverlag von C. A. Challier & Co. in Berlin ist man es bereits seit Jahren gewöhnt, dass er — selbst mit Hintansetzung berechtigter, geschäftlicher Interessen — auch den Vertretern der sogenannten musikalischen Linken, deren Anerkennung leider immer noch auf einen verhältnismässig kleinen Kreis beschränkt ist, ein warmes Interesse entgegenbringt.

Der tiefinnerliche Conrad Ansorge, der schwärmerische Adalbert von Goldschmidt, der sinnlich-phantastische Wilhelm Mauke, der feinsinnige Alfred Reisenauer, der himmelstürmende Richard Strauss, der elegante-sensibele Felix Weingartner und andere mehr geben genügend Zeugnis, auf welchem modernen künstlerischen Niveau dieser Verlag steht. Zu diesen zum Teil schroffen Freigeistern hat sich jetzt mit einem aus 4 Liedern bestehenden Op. 81 der konservative Wilhelm Berger gesellt.



Hoffentlich will der Verlag durch diese Liederemission nicht etwa eine Schwenkung von seinem bisherigen Pfade andeuten. Das wäre sehr betrübend! Immerhin muss ich konstatieren, dass er auch hier eine glückliche Auswahl getroffen.

I. Wilhelm Berger zeigt sich hier, wie in früheren Liedkompositionen durchweg als der immer klangschön und gesanglich dankbar schreibende Komponist. Sämtliche für eine hohe Männerstimme gedachten Gesänge zeichnen sich durch einen grossen Melodieen- und Stimmungsgehalt aus. Die beiden letzten „Im Sturm" und „Trotzdem" entbehren sogar nicht eindringlicher dramatischer Steigerung. Ich stehe daher durchaus nicht an, diese neue Liedergabe Wilhelm Bergers aufs Beste zu empfehlen, wenn ich auch in Bezug auf die Deklamation vom gesangstechnischen Standpunkt aus in vielen Fällen nicht allein nicht mit ihm übereinstimmen kann, sondern sogar ihm den Vorwurf nicht ersparen darf, dass er auf Kosten des melodischen Ausdrucks gern die Natürlichkeit der Deklamation übersieht. Allen mit einem kräftigen Stimmmaterial begabten Tenorsängern erblüht in dem letzten Lied „Trotzdem" ein ebenso effektvolles als dankbares Stück.

II—V. Über die anderen mir vorliegenden Lieder und ihre Komponisten kann ich mich kurz fassen. — Op. 20 von Urban und Op. 43 von Wirz stehen vollkommen auf dem — Gott sei Dank — längst überwundenen Standpunkt eines Abt, Kücken, Curschmann. Es ist zwecklos, sich für sie weiter zu interessieren. — Op. 7 und 8 von Holzmann ist ob seines krassen Dilettantismus energisch zurückzuweisen. — Etwas besser steht es mit dem Op. 20 von Gustav Ihlemann. Talent ist vorhanden. Bevor der Komponist sich wieder gedruckt sehen will, möge er im einsamen Kämmerlein ein paar Jahre fleissig Kontrapunkt studieren und lernen, sich selber ein strenger Richter zu sein.

Adolf Göttmann.

VI. Zdenko Fibich war so recht eigentlich der Dichter unter den tschechischen Komponisten: während Smetana der geborene Dramatiker war, der mit Erfolg den Sprung von der nationalen Volksoper zum Musikdrama Wagners unternehmen konnte und Dvořak der Absolutist, der Symphoniker par excellence ist, war Fibich stets der sinnierend-grübelnde Lyriker, der seine Gefühle, seine Empfindungen wirksam zu verdichten und musikalisch zu projizieren verstand. Seine Dramen und Symphonieen waren im Grunde genommen auch nichts anderes als Schöpfungen grosser lyrischer Form. Der seltene Subjektivismus der Fibichschen Persönlichkeit wird aber erst in den vielen hundert Klavierstücken ersichtlich, die der Tondichter „Simmungen, Eindrücke und Erinnerungen" genannt hat. Hier tritt die weichste Melancholie mit resoluter Gefühlsemanzipation in die Schranken, und wahre Perlen eigener musikalischer Gedanken fügen sich mit bunten Gemmen aus fremden Partituren, wie sie eben die Stimmung und Erinnerung reproduzierend hervorzaubert, zu dem schönsten Tongeschmeide. Unter den zahlreichen grösseren und kleineren Stücken giebt es auch keines, das sich nicht durch poetischen Reiz auszeichnen und das Interesse des Spielers fesseln würde. Fibich hatte trotz der Vornehmheit seiner Künstlernatur zu Lebzeiten wenig Freunde, hoffentlich erringen die Werke nach dem Tode ihres Schöpfers die längst verdiente Achtung und Beliebtheit.

Dr. Victor Joss.





REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien



ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 1901, No. 38—40. Camille Bellaigue, der geistvolle französische Musikgelehrte, charakterisiert in der Fortsetzung seiner Abhandlung über „Die Musik vom soziologischen Standpunkte" Beethoven mit folgenden feinsinnigen Worten: „Beethoven ist erhaben durch die Vielheit. Beethovens Symphonie ist die grossartigste Darstellung, die reichste und zugleich harmonischste, die freieste und doch in den strengsten Regeln sich bewegende, welche die Musik je dem universellen Leben gegeben hat. Das Ideal Beethovens ist fast immer ein soziologisches oder soziales: Die höchste Schönheit; der Urgrund aller seiner Werke ist ein grenzenloses Mitgefühl. Von Wagner spricht Bellaigue das wahre Wort: „Er verpflanzte die Symphonie ins Theater." — Karl Pottgiesser berichtet über die Aufführungen im Prinzregententheater; E. Segnitz gedenkt des am 6. Oktober 1651 verstorbenen Königsberger Musikers Heinrich Albert.

LA MUSIQUE EN SUISSE 1901, No. 2. Enthält neben ausführlichen Berichten über Bern, Bayreuth, Paris, Italien und Spanien einen die modernen schweizer Komponisten behandelnden Aufsatz von E. Giovanna.

LE MÉNÉSTREL 1901, No. 37—40. Paul d'Estrées („l'art musical depuis deux siècles") kommt nunmehr auf Boieldieu, Auber und Rossini zu sprechen. J. Tiersot berichtet über die Lieder der Armenier; Raymond Bouger liefert eine geistvolle Studie „Mozart à Paris".

MONATSHEFTE FÜR MUSIKGESCHICHTE 1901, No. 9. Reinhold Starke beginnt eine Biographie Samuel Beslers (geboren 1574 in Brieg, gestorben 1625 in Breslau). Die Fortsetzung der „Auszüge der Leitartikel, Beethoven betreffend", behandelt die Jahrgänge 1863—1871 der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung

MONDE MUSICAL (Paris) 1901, No. 16—17. Aus dem Inhalt seien hervorgehoben A. Mangeots Bericht über die Festspiele zu Béziers, ein Nekrolog über Edmond Audran von A. Dandelot und Léon Moreaus „Lettre de Bayreuth".

MUSICAL NEWS (London) 1901, No. 547—548 bringen u. a. einen bemerkenswerten Aufsatz von F. S. Law: „Chopins Mazurkas".

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT 1901, No. 39—42. Anknüpfend an die Dresdener Aufführungen (3. und 5. April 1901) der Mozartschen C-moll-Messe feiert Alois Schmitt dieses Werk als Mozarts erhabenstes ausser dem Requiem. Von den übrigen Aufsätzen sei Arthur Smolians bedeutsame Betrachtung über „die Aufgaben der Kritik und des Publikums gegenüber dem zeitgenössischen Kunstschaffen" besonders hervorgehoben.

NEUE MUSIKZEITUNG (Stuttgart) 1901, 19. Karl Grunsky feiert begeistert Bruckners Symphonieen, deren Durchdringen ihm nur eine Frage der Zeit ist; „den Anhängern Beethovens ist auch nicht einer von den Vorwürfen erspart geblieben, die man jetzt den Brucknerverehrern macht!" Rud. Louis behandelt, namentlich auf Wagners Ansichten über Liszt sich stützend, das Verhältnis Wagners zur Programmmusik.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 1901, No. 38—40. Professor H. Kling setzt seine Ausführungen über Berlioz' Aufenthalt in Genf 1865 fort. Dr. Adolf Mirus berichtet über „Die Meisterschule von Busoni in Weimar" und über Busonis neueste Schüler. Ein längerer Artikel behandelt das fünfzigjährige Jubiläum des Kölner Männergesangsvereins „Polyhymnia". Endlich teilt William Fischer vier Briefe J. S. Bachs (September-November 1726) an den Rat zu Plauen mit.



SIGNALE 1901, No. 48—49. Über das Münchener Prinzregententheater berichtet Theod. Kroyer. Ludw. Geiger behandelt, anknüpfend an Rich. Wagners Briefe, dessen eigene Meinung über „Lohengrin“ und „Siegfried“.

BÜHNE UND WELT 1901, 1. Oktober-Heft. Ein Aufsatz von Karl Skraup: „Moderne Opernregie“ wendet sich gegen das starre Festhalten an der Tradition. Hugo Schöppl orientiert zusammenfassend über die Frage betreffs Mozarts Totenschädel (vgl. „Öst. Volkszeitung“).

EUPHORION 1901, No. 2. Eine Abhandlung von E. v. Komorzynski („Lortzings Waffenschmied und seine Tradition“) verfolgt das poetische Motiv der Liebe zwischen einem Ritter und einem Bürgermädchen auf seiner Wanderung durch die deutsche Litteratur (Ziegler: Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person, Hensler: Der Waffenschmied, H. v. Kleist: Das Käthchen von Heilbronn, E. T. A. Hoffmann: Meister Martin der Küfer, Deinhardstein: Hans Sachs, Lortzing: Hans Sachs und der Waffenschmied, R. Wagner: Die Meistersinger von Nürnberg).

DIE GESELLSCHAFT 1901, September-Doppelheft. Enthält einen ungemein geistvollen Aufsatz von Dr. Arthur Seidl: „25 Jahre Bayreuth — 24 Stunden München“, der durch eine Fülle von grossen Gedanken und leuchtenden Geistesblitzen ausgezeichnet ist. Namentlich über den Fliegenden Holländer, über Götterdämmerung und Parsifal werden goldene Worte gesagt. Schade, dass der knappe Raum ein näheres Eingehen verbietet! Das eine Wort sei aber doch hervorgehoben: „Der ‚Fliegende Holländer‘ war ohne Zweifel Wagners knappstes Werk. Die ‚Götterdämmerung‘ ist sein reichstes und wechselvollstes, ‚Parsifal‘ das einheitlichste und ruhigste; die ‚Meistersinger‘ wiederum dürfen als das musikalischste und gesündeste gelten; der ‚Tristan‘ aber bleibt doch das feinste und intimste von allen.“

DER KUNSTWART 1901, 1. Oktober-Heft. R. Batka sagt in seinem Aufsatz „Cornelius als Liederkomponist: „Die elementare Kraft, die sinnlich packende Gewalt des Tons war Cornelius nicht gegeben, wohl aber eine Eigenart im sinnigen und feinen, die seine Lieder den kostbarsten Schätzen der Gattung anreiht. Weit mehr als seine Vorgänger und Zeitgenossen verstand er es, in Dichters Lande zu gehen und die dichterischen Qualitäten seiner Texte durch den Ausdruck der Musik zu verstärken. So ist er der wahre Schöpfer des modernen deutschen Liedstils geworden.“

DER KYFFHÄUSER (Linz) 1901, No. 11—12. Max Morold preist in längerer Ausführung Bayreuth als die Stätte „wahrhaft priesterlichen Dienstes reiner Kunst“. Sehr begeistert äussert sich Dr. O. H. Hopfen über die Eröffnung des Prinzregententheaters.

LA REVUE DE L'ART DRAMATIQUE (Paris) 1901, No. 9. Jan Sorentowicz berichtet ausführlich über die Entwicklung der polnischen nationalen Oper von den ältesten Zeiten bis auf die Komponisten der Gegenwart: Moniuszko, Zelenski, Muncheimer, Paderewski.

LEIPZIGER ILLUSTRIERTE ZEITUNG No. 3038, 19./9. In einem Friedr. Chrysander geweihten Nekrolog sagt C. Droste: „Der Name des Verblichenen ist mit der Erforschung des Lebens und der Werke des Altmeisters G. F. Händel unauflöslich verknüpft: sie ist seine Lebensaufgabe gewesen.

DER LOTSE (Hamburg) 1901, Nr. 51. W. Fred („Aus dem Leben des Klaviers“ lobt Oskar Bies Buch „Das Klavier und seine Meister“. „Man hat wieder einmal von der Kultur, dem warmen Leben einer Zeit etwas gehört, man hat die toten Zahlenkenntnisse der Schule durch lebendige Anschauung ersetzt.

REVUE DES DEUX MONDES No. 5, 1. Ein geistvoller Essay „Un poète musicien“ von Camille Bellaigue beschäftigt sich mit dem Verhältnis Grillparzers zur Musik. Die Liebe zur Musik begleitete Grillparzers poetisches Schaffen seit der frühesten Zeit, kein anderer Dichter hat zur Verherrlichung der Musik und einzelner Musiker (namentlich Mozart, Beethoven und Schubert) so schöne Worte in Vers und Prosa gefunden. Allerdings hat sich Grillparzer im Streit zwischen der deutschen und der italienischen Oper entschieden auf die Seite der Italiener gestellt und nicht nur Berlioz und Wagner, sondern auch den „Freischütz“ und die „Euryanthe“ verdammt; er war ein strenger Anhänger der absoluten Musik, die er nur als reine Sinnlichkeit, ohne gedanklichen Inhalt, gelten lassen wollte. Allein das hat seinen Grund nach Bellaigue in Grillparzers Stolz, denn nur zu leicht wäre der Dichter durch die Hingabe an tiefere als bloss formale Musik unheilbarer Melancholie verfallen.

STURM (Wien-München) 1901, 22, enthält eine Brandmarkung des Streites zwischen Siegfried Wagner und Ernst von Possart und verurteilt die pekuniären Bestrebungen Wagners ebenso scharf wie die Spekulation Possarts, einen Ankauf des Prinzregententheaters durch die Intendanz des Münchener Hoftheaters herbeizuführen.

DER TÜRMER 1901, Oktober-Heft. Dr. Karl Storck spricht, anknüpfend an Arthur Seidls Buch „Moderner Geist in der deutschen Tonkunst“, über „Die Moderne in der Musik“ und über den Begriff des Modernen überhaupt. Er sagt z. B., Wagner sei nie eigentlich „modern“ gewesen, da seine Kunst die Vollendung einer vergangenen Zeit, nicht der Hinweis auf eine kommende, gewesen sei.

VORWARTS (Berlin) 22./9., enthält einen gefälligen Aufsatz von A. Demmer: „Die Blütezeit des deutschen Volksliedes“.

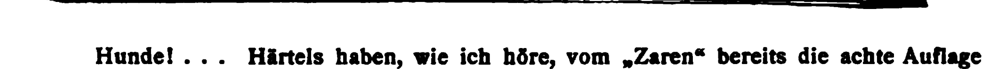
DIE WAGE (Wien) 1901, 39—40. Dr. Max Graf („Vom Hofoperntheater“) verbreitet sich über die guten und schlechten Seiten an Mahlers Direktorschaft. Aus des Kapellmeisters Adolf Müller Nachlass werden zwei Briefe Wagners veröffentlicht. (Luzern 20./11. 1869 über die Meistersinger, und Bayreuth 19./5. 1878 über die „Walküre“).

WIENER RUNDSCHAU 1901, Nr. 18. Ein Aufsatz von Bailly: „Die Melomanie des Dichters Villiers de l'isle-adam“ enthält einige interessante Züge betreffs Wagners Persönlichkeit, namentlich über sein Verhalten gelegentlich der von ihm nicht gewollten ersten Aufführung des „Rheingold“ in München. Otto Bryk beschäftigt sich in einer halb-philosophischen Abhandlung mit den „objektiven Musikformen“.

WESTERMANNS ILLUSTRIERTE MONATSHEFTE 1901, No. 1. Karl Storck bringt in seinem reich illustrierten Aufsatz „Klaviermusik und Klavierspiel“ eine Geschichte der Klaviermusik von den ältesten Zeiten bis auf Liszt. Der Aufsatz enthält viel von Bedeutung, und namentlich die Charakteristik der einzelnen Komponisten (besonders Mozarts und Schumanns) ist trefflich gelungen.

ALLGEMEINE ZEITUNG (München) Beilage, No. 219. Dr. Theod. Kroyer bespricht den 2. Band der „Denkmäler der Tonkunst in Bayern“.

BERLINER LOKAL-ANZEIGER 23./9. Alfred Holzbock veröffentlicht einige Briefe aus der demnächst erscheinenden Sammlung der Briefe Lortzings von G. R. Kruse . . . „es ist nicht gelogen, aber ich habe Sachen gesehen von bekannten Klavier-Komponisten, die man, anstatt sie aufs Pult zu legen, eher zu anderweitigem beliebigem Gebrauch verwenden sollte, so schlecht waren sie — aber die Leutchen haben Ruf! . . . Die Herren Musikverleger sind Hunde! Hunde! und nochmals



Hunde! . . . Härtels haben, wie ich höre, vom „Zaren" bereits die achte Auflage gemacht, und dafür habe ich 40 Friedrichsd'or erhalten — im ganzen!" — !!!

BRESLAUER ZEITUNG vom 12./10. enthält einen Aufsatz von Georg Münzer, der, anlässlich der 1. Aufführung des „Pariser Tannhäuser" in Breslau geschrieben, Wertvolles zum Verständnis des Werkes enthält.

DAS KLEINE JOURNAL (Berlin), 23. 9. Wilhelm Tappert erinnert an die Maultrommel als „ein vergessenes Instrument", dessen Klänge die Gemüter unserer Vorväter in schwärmerische Begeisterung zu versetzen vermochten. Die drei grössten Virtuosen auf der Maultrommel waren der preussische Grenadier Franz Koch (geb. 1761), der Schlesier Kunert und der Heilbronner Eulenstein (geb. 1802). — 24./9. Ein aus München datierter Artikel erzählt von der leidenschaftlichen Liebe des Königs Otto von Bayern zur Musik und stellt zugleich fest, dass König Ludwig II. ausser Wagner auch Lortzing, Kreutzer, Verdi und Halévy hoch schätzte. Namentlich entzückten ihn Halévys „Guido und Ginevra" und Verdis „Rigoletto."

DER TAG (Berlin), 3./10. Heinrich Pudor verlangt die Entfernung des „Schaustücks des Podiums und der Konzertgeber mit Toilettenschau und liebenswürdigen Manieren" aus dem Konzertsaal und die Einführung des verdeckten Orchesters und des „claire-obscure-Zuhörerraums".

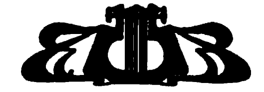
DRESDNER JOURNAL vom 10./10. enthält einen längeren Aufsatz von Otto Schmid, der sich mit Peter Gasts komischer Oper „Der Löwe von Venedig" beschäftigt.

DRESDNER NACHRICHTEN vom 20./9. Im Anschluss an die wieder aufgefundenen Akten der Dreyssigschen Singakademie aus den Jahren 1806 bis 1814 wird Wichtiges über die Dresdener Musikzustände am Anfang des 19. Jahrhunderts mitgeteilt.

FREMDENBLATT (Wien), Nr. 264. Friedr. E. Hirsch bringt (in einer Besprechung von Komorzynskis „Eman. Schikaneder") wertvolle Angaben zur Nachwirkung der „Zauberflöte."

NEUES WIENER TAGBLATT, Nr. 265. Richard von Perger, der Direktor des Wiener Konservatoriums, spricht sich („Die neue Meisterschule") über die an dieser Anstalt entstandenen Krise aus und erhofft baldige Versöhnung.

ÖSTERREICH. VOLKSZEITUNG (Wien), Nr. 260. Über den Verbleib von Mozarts Totenschädel wird Sensationelles mitgeteilt. Der Maler Jacob Hyrtl, ein Bruder des berühmten Wiener Anatomen, hatte mit dem Totengräber des Sct. Marxer Friedhofes, Josef Radschopf, Freundschaft geschlossen und gemeinsam mit dem Letzteren eines Nachts das Massengrab, in dem Mozart beerdigt worden ist, eröffnet. Der Sarg war durch Nägel gekennzeichnet, und der Leichnam Mozarts wurde gemäss den Aufzeichnungen, die der frühere Totengräber Rothmayer im Kirchhofbuch gemacht hatte, sicher gefunden und erkannt. Hyrtl nahm den Schädel an sich und schenkte ihn später seinem Bruder, dem Anatomen Josef Hyrtl, der ihn von da ab sorgfältig aufbewahrte. Nach seinem Tode wurde der Schädel zweifellos von frevlerischer Hand vertauscht; die Witwe Hyrtls glaubt sogar den Dieb, der zu den intimen Hausfreunden Hyrtls gehörte, zu kennen, will aber seinen Namen nicht nennen. — Die ganze Sache klingt mehr romantisch als glaubwürdig!





UMSCHAU



NEUE OPERN

Joseph Bayer: Der Azteke ist eine neue Operette, die im Moskauer Theater (Direktor Schulz) ihre erste Aufführung erleben wird.

Hans Koessler: Münzenfranz. Die Berliner Hofoper soll dieses neue dreiaktige Werk angenommen haben.

Emanuel Moór: Der Goldschmied von Paris. Die Oper ist als eine romantische bezeichnet; sie ist dreiaktig. Den Text lieferte Otto Rehbaum.

Otto Muyschel: Weltuntergang. Nach Felix Dahns Roman ist das neue dreiaktige Musikdrama geschaffen, in dem den Chor- und Ensemblescenen ein breiter Raum gewährt ist. Das Werk soll zunächst im Konzertsaal vorgeführt werden.

Amilcare Ponchielli: I Mori di Valenza ist ein nachgelassenes Werk des Gioconda-Komponisten, von dem man nichts wusste. Ghislanzoni ist der Dichter des Textes. Der Sohn des Komponisten hat die Oper instrumentiert, die vermutlich in Mailand zuerst aufgeführt werden dürfte.

Alfred Schattmann: Frithjof. Die von A. Ostermann verfasste musikalisch-dramatische Handlung in vier Aufzügen ist in der Komposition vor einiger Zeit beendet worden.

Anton Smareglia: Oceána. Das Textbuch zu diesem neuen eben beendeten dreiaktigen Werk stammt von Silvio Benco. Karlsruhe und Wien sollen, wie wir hören, die ersten Aufführungen in Aussicht genommen haben.

DAS OPERNREPERTOIRE verspricht:

Bologna: Wagner: Die Meistersinger.

Darmstadt: Weissheimer: Meister Martin und seine Gesellen.

Kassel: Spohrs Faust in Neu-Bearbeitung von Dr. Franz Beier.

Königsberg: Cherubini: Wasserträger; Marschner: Der Holzdieb; Weigl: Die Schweizerfamilie.

Weimar: d'Albert: Kain und Die Abreise; Offenbach: Hoffmanns Erzählungen; Weber: Euryanthe; Gluck: Armide; Bronsart: Manfred (Uraufführung).

Berlin: An Stelle des ausgeschiedenen Oberregisseurs Tetzlaff ist Ludwig Mödlinger, der bisherige Regisseur des Dresdener Hoftheaters, verpflichtet worden.

Meyer-Hellmunds einaktige komische Episode wird mit Fräulein dell Era und Herrn Knüpfer zur Aufführung gelangen.

Brünn: Buongiornos Mädchenherz fand einen starken äusseren Erfolg.

Kassel: Von den beiden im zweiten Heft der „Musik" aufgeführten Novitäten: Dippes Mutterliebe und Dorns Nårodal, wurde die erstere kühl aufgenommen, die letztere durch starken Beifall ausgezeichnet. Bericht folgt.

Kiew: Das neue Stadttheater, das 1267 Sitzplätze fasste, wurde vor kurzem eingeweiht.

Kopenhagen: Ein neues Werk von August Enna: Hirtin und Schornsteinfeger, Text nach Andersens Märchen, wurde im Königlichen Theater mit grossem Erfolg aufgeführt. Bericht folgt.

Leipzig: d'Alberts komische Oper: Die Abreise hatte einen ausserordentlich starken Erfolg. Bericht folgt.

Prag: Richard Strauss' Guntram ging mit durchschlagendem Erfolg, vom Komponisten selbst dirigiert, am neuen deutschen Theater in Scene. Das Werk, welches an Orchester und Sänger die höchsten Anforderungen stellt, fand begeisterte Aufnahme, die sich in zahllosen Hervorrufen des Komponisten und der beiden Hauptdarsteller Mathilde Fränkel-Claus und Wilhelm Elsner äusserte. Direktor Angelo Neumann hat sich durch die Vorführung des hochbedeutenden Werkes ein grosses Verdienst erworben. Ausführlicher Bericht folgt.

Warschau: Die grossen polnischen Theater, die vom Zaren einen jährlichen Zuschuss von 150000 Rubeln erhalten, werden jetzt einer gründlichen Reform unterzogen. In erster Reihe gilt diese dem Ballet, das in den letzten Jahren grosse Summen verschlang, so dass es öfter an Mitteln fehlte, um das Drama und Schauspiel auf der Höhe zu erhalten. Die italienische Oper soll überhaupt ganz aufhören und an ihre Stelle eine polnische Oper treten.

Zürich: Weis' Volksoper: Der polnische Jude fand auch hier beifällige Aufnahme.

KONZERTE

Barmen: Liszts Christus ist von Musikdirektor Steinbrück für den November in Aussicht genommen.

Breslau: An Kammermusiksoiréen sind acht verheissen; aus den Programmen seien hervorgehoben: Brahms' Sextett G-dur, Mozarts Oktett für Blasmusik, Strauss' Geigensonate und Klavierquartett, ferner Novitäten von Myroslaw Weber, Thuille, Ewald Stresser, Anton Beer. Das Klavier wird wesentlich durch Dr. Georg Dohrn vertreten sein.

Elberfeld: Dr. Hans Haym verspricht in seinen 6 Abonnementskonzerten mit Chor u. a.: Haydns Schöpfung, Schumanns Paradies und die Peri, Tinels Franziskus, die Mathäus-Passion. Die Konzertdirektion de Sauset veranstaltet 6 Künstlerkonzerte mit hervorragenden Solisten.

Essen: Die 6 Abonnementskonzerte unter G. H. Witte bringen Brahms' Gesang der Parzen, Bachs Johannespassion, Gernsheims Der Nornen Wiegenlied, Liszts Sonette, Lieder von Wolf, die Mohnblumen von Tinel, Tschaikowskys 5. Symphonie, Strauss' Tod und Verklärung, d'Alberts Violoncellkonzert, Glazounows 4. Symphonie, ein Violoncellkonzert von Haydn u. a. m.

Frankfurt a. M.: Die Museumsgesellschaft bietet in den Orchesterkonzerten an neueren Werken: Bruckners VII. Symphonie, Brahms' IV. Symphonie, Tschaikowskys Symphonie pathétique, Chabriers Ouvertüre zu Gwendoline, Dvoraks Symphonie aus der neuen Welt und die symphonische Dichtung: Der Wassermann, César Francks Le Chausseur maudit und Morceau symphonique de Redemption, Glazounows Printemps und Ouverture solenelle, Hauseggers Barbarossa, Liszts Dantesymphonie, Schillings' Ödipus, Sibelius' der Schwan von Tuonela, Strauss' Liebesscene aus der Feuersnot, Don Juan und Don Quichote, d'Indys Wallenstein, Suks Märchen.

Aus den Programmen der Kammermusikabende seien hervorgehoben: Bazzinis Quartett op. 76, Bossis Klaviertrio in D-moll, Brahms' Sextett op. 18 und Quintett G-dur, Bruckners Quintett in F-dur, Erlangers Klavierquintett in C-moll, Martuccis Cellosonate in Fis-moll u. a.

Görlitz: Risler, Wüllner und Fräulein Destinn eröffnen die diesjährige Saison. Die Gründung eines Männergesangvereins nach dem Muster des Kölner ist beschlossen worden.

Hamburg: Die Solisten der in der vorigen Nummer erwähnten 8 Abonnementskonzerte (Direktion: Max Fiedler) sind: van Rooy, Alexander und Lili Petschnikoff, Eugen d'Albert und Frau, Erika Wedekind und Edyth Walker.

Innsbruck: Der Musikverein stellt in Aussicht u. a.: Symphonische Dichtungen von Strauss, Pembaur, Liszt (Orpheus), Ouvertüren von Wagner, Cornelius, Humperdinck, Thuille; ferner die Mathäuspassion und Klughardts Judith.

Kiel: Bachs Weihnachtsoratorium und das Requiem von Verdi sind die beiden Hauptwerke aus den Programmen des Gesangvereins. Für die Instrumentalkonzerte sind als Solisten gewonnen: Pugno, Petschnikoff, Dulong und Frau.

Krefeld: Müller-Reuters 6 Abonnementskonzerte versprechen u. a. an Chorwerken: Urspruchs Frühlingsfeier, Fausts Verdammnis von Berlioz und die Mathäus-Passion; an Instrumentalwerken: Das erste Klavierkonzert von Brahms, Orgelkonzert mit Orchester von Händel, Ouvertüre: In der Natur von Dworak, Brahms' 4 hdge. Variationen über ein Schumannsches Thema für Orchester von Müller-Reuter, Don Juan von Strauss, Ödipus von Schillings und Meistersingerscenen von Wagner.

Leipzig: Die vier Kirchenkonzerte des Riedelvereins umfassen Beethovens Missa, Mozarts Grosse Messe in C-moll in Aloys Schmitts Einrichtung (erste Aufführung in Leipzig), Stücke aus Liszts Christus, Bruckners Messe für 8stimmigen Chor und Blasinstrumente und seinen 150. Psalm für Sopransolo, Chor und Orchester (auch diese beiden Werke zum ersten mal in Leipzig.)

London: Volbachs symph. Dichtung „Es waren zwei Königskinder" hatte starken Erfolg. Reprisen des Werkes sind in Birmingham und Liverpool vorgesehen.

Manchester: Die Gesellschaft der Hallé-Konzerte wird unter Dr. Hans Richter an grossen Chorwerken u. a. Mendelssohns „Elias", Haydns „Schöpfung", Händels „Messias" und „Fausts Verdammnis" von Berlioz vorführen.

Mannheim: Das Generalprogramm zu den 8 Akademieen unseres Hof-Orchesters ist erschienen. Von grösseren symphonischen Werken gelangen zur Aufführung: Beethoven, 6. und 2. Symphonie — die 9. wird wiederum ausbleiben wie seit Jahren — Schubert, Symphonie in C-dur, Brahms No. 3 und Bruckner No. 8, Liszt, Dante-Symphonie, Berlioz, 3 Sätze aus „Romeo und Julia", Tschaikowsky No. 5, Smetana, No. 1 „Mein Vaterland", Strauss, „Aus Italien", Schillings, „Ödipus" und Haussegger, „Barbarossa". An kleineren Orchesterwerken stehen auf dem Programm die Ouverturen zu „Genoveva" und „Oberon" — beide als Lückenbüsser hinreichend verdächtig — sowie Wagners Faust-Ouverture und Hugo Wolfs Ouverture zu Kleists „Penthesilea". (Manuskript!) Für eine Novität ist im 7. Konzerte noch ein Plätzchen gelassen, vielleicht darf es Hans Hubers „Böcklin-Symphonie" einnehmen, die nach ihren Aufführungen in Zürich und Köln von vielen hervorragenden Orchestern erworben wurde. Die 8 Akademieen, zu welchen auch 8 Solisten gewonnen wurden, stehen unter der Leitung des Hofkapellmeisters W. Kähler. K. Eschmann.

München: Für die 8 Konzerte im Odeon sind u. a. in Aussicht genommen: Liszt, Krönungsmesse, Beethovens neunte, Bruckners vierte (romantische) Symphonie, Liszt, Dante-Symphonie, Tschaikowsky, Pathetische Symphonie, Bach, I. Brandenburg. Konzert, Cherubini, Zwischen-Akt und Balletmusik zu Ali Baba, Ritter, Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe (zum 1. Mal), Schillings, Ödipus, Sibelius, der Schwan von Tuonela und

Lemminkainen, Strauss, Zarathusta, Svendsen, Carneval in Paris (zum 1. Mal), Rheinberger, Akademische Ouverture (zum 1. Mal). Dirigent ist Hermann Zumpe.

M.-Gladbach: Der städtische Gesangverein Cäcilia kündigt u. a. an: Strauss' Tod und Verklärung, Schumanns Der Rose Pilgerfahrt, Vier Balladen von Volbach und Dworaks Carnevalouvertüre, ferner den ersten Satz aus Wüllners Tedeum und Francks Seligkeiten.

Nürnberg: Zwei historische Konzerte und Kompositionen deutscher Meister von Bach bis Brahms in chronologischer Folge, ein Beethovencyclus u. a. stehen auf dem Programm der Philharmonischen Orchesterkonzerte.

Paris: In der Opera comique wird Steinbach mit den Meiningern in zwei Konzerten gastieren.

St.-Petersburg: Die Kaiserlich russische Musikgesellschaft hat Max Fiedler-Hamburg für die Direktion von sechs Konzerten gewonnen. Es werden u. a. aufgeführt: Griegs Sigurd Jorsalfar, Kalinnikows zweite Symphonie, Naprawniks Don Juan-Suite, Strauss' Tod und Verklärung, Tanejews zwei Chöre, Berlioz' Fantastische Symphonie, Glazounows 6. Symphonie und Romant. Intermezzo, Rimsky-Korsakows Ouvertüre zu Pskowitjanka, Tanejews Ouvertüre zu Orest, Tschaikowskys 4. Symphonie.

Prag: Leo Blech wird in den 4 Philharmonischen Konzerten u. A. Liszts Faust-Symphonie und Strauss' Serenade für Bläser aufführen. Solisten sind: Marcella Pregi, Frau Normann-Neruda, Paderewski und Th. Bertram.

Strassburg: Die 8 Konzerte des städtischen Orchesters unter Franz Stockhausen versprechen Bruckners 5. Symphonie, Charpentiers Impressions d'Italie, Dworaks Romantische Ouvertüre und Symphonie aus der Neuen Welt, Francks Der wilde Jäger, Glazounows Carneval-Ouvertüre und 5. Symphonie, Hauseggers Dionysische Phantasie, Hubers Böcklin-Symphonie, Humperdincks Musik zu den Königskindern, Massenets Sphärenmusik aus dem König von Lahore, Rameau-Mottl Balletstücke, Rimsky-Korsakows Antar und Sadko, Strauss' Till Eulenspiegel und Ein Heldenleben, Vorspiel und Schluss aus Guntram, Sindings Episode chevaleresque, Suks Pohadka, Saint-Saëns Jeunesse d'Hercule und Phaëton, Smetanas Ultawa, Brahms' Triumphlied, Dworaks Requiem, Guy Ropartz' Psalm, Frischens Athenischer Frühlingsreigen, Klughardts Judith, Rubinsteins Nixe, Berlioz' Tedeum.

Stuttgart: In den Abonnements-Konzerten der Hofkapelle wird Strauss sein Heldenleben und Hausegger seinen Barbarossa dirigieren. Ferner stehen Werke von Berlioz, Wagner, Brahms, Volkmann, Wolf, Saint-Saëns, Liszt u. a. in Aussicht.

Wien: Colonne spielt am 4. November Beethovens Leonore III, Saint-Saëns' Symphonie A-dur (erste Aufführung), Charpentiers l'Impressions d'Italie (erste Aufführung), Berlioz' Fausts Verdammnis, Lalos Rhapsodie norvégienne, Wagners Tannhäuser-Bacchanale.

In den 8 Abonnementskonzerten des Hofopernorchesters unter Hellmesberger gelangen u. a. zur Wiedergabe: Bruckner, 7. Symphonie, Dvorak, 4. Symphonie (G-dur) und das Goldene Spinnrad, Goldmark, Ouvertüre Mein Heim, Heuberger, Variationen über ein Thema von Franz Schubert, Mahler, Symphonie G-dur, Massenet, Ouvertüre Phädra, Sauer, Klavierkonzert, Tschaikowsky, Nussknacker-Suite und Hamlet-Ouvertüre, Wolf, drei Gesänge nach Goethe mit Orchester.



TAGESCHRONIK

Joseph Hellmesberger, bisher Vizehofkapellmeister in Wien, wurde zum ersten Hofkapellmeister ernannt.

Ludwig Thuille ist von der Leitung des Münchener Männergesangvereins Liederhort zurückgetreten. Sein Nachfolger ist Josef Schmid, der bisherige erste Dirigent des Akad. Gesangvereins in München.

Otto Neitzel wurde von der Königinregentin von Spanien durch das Ritterkreuz vom Orden Karl III. ausgezeichnet.

Martin Krause in Leipzig ist der Kgl. Akademie der Tonkunst in München als Klavierpädagoge verpflichtet worden; ferner wurde für dasselbe Institut die Kammersängerin Schröder-Hanfstängl als Sologesanglehrerin und der Komponist Anton Beer Walbrunn als Lehrer für Musiktheorie gewonnen.

Max Meyer-Olbersleben feierte sein 25-jähr. Jubiläum als Professor der Theorie an der Kgl. Musikschule in Würzburg.

Conrad Ansorge wird in Frankfurt, München, Stuttgart, Hannover, Leipzig, Dresden und Hamburg je 3 Klavierabende veranstalten; in Berlin giebt der Künstler im Februar und März zwei eigene Klavierabende.

Prochazkas Chorwerk „Die Palmen“ hatte bei seiner Uraufführung in Reichenberg in Böhmen einen grossen Erfolg.

Die Berliner Liedertafel beabsichtigt, im Sommer 1902 eine Sangesreise nach Amerika zu unternehmen.

Die von Seffner geschaffenen Büsten Mozarts und Beethovens wurden im Foyer des Leipziger Gewandhauses aufgestellt.

Peter Benoit soll in Antwerpen ein Denkmal gesetzt werden.

Colonnes Orchesterkonzert findet im Berliner Kgl. Opernhause am 2. November statt. Es ist wohl das erste Mal, dass ein französisches Orchester an dieser Stelle gehört werden wird.

In Paris hat sich unter dem Namen Nouvelle Société philharmonique eine neue Kammermusikgesellschaft gebildet.

Behufs gründlicher Reformierung der italienischen Militärmusik wurde durch königliches Dekret eine Kommission mit Graf San Martini als Leiter ernannt. Sie soll ihr Augenmerk vor Allem auf gediegenere Instrumentation und Verbesserung der Programme richten.

Die Leitung des Troppauer Symphonieorchesters giebt jungen Komponisten Gelegenheit, eines ihrer Werke (Symphonie, Ouvertüre oder Kammermusik) zur Aufführung zu bringen. Diejenigen Komponisten, welche auf die öffentliche Aufführung hierorts reflektieren, wollen bis zum 31. Oktober d. J. ihre Werke in Partitur und Stimmen an die Symphoniekonzertleitung Troppau, Elisabethstrasse 7, zur Einsichtnahme einsenden.

Mozarts Schädel wird nun endgültig im Salzburger Mozarteum beigesetzt und damit eine Legende, dass man seinerzeit wegen eines während Mozarts Bestattung wütenden Schneesturms die Stelle, wo die Beisetzung erfolgte, nicht mehr finden konnte, hoffentlich für immer aus der Welt geschafft, nachdem dokumentarisch erwiesen sein soll, dass der erste Besitzer von Mozarts Schädel dessen Provenienz über alle Zweifel festgestellt hat.

Einen Brief Mozarts, der, bisher unveröffentlicht, vom 14. Januar aus München datiert ist, macht das Neue Wiener Journal bekannt. Er lautet: „Mein lieber Freund! Gott Lob! Meine Opera ist gestern als den 13. in scena gegangen und so gut ausgefallen, dass ich Dir den Lärm ohnmöglich beschreiben kann. Nach einer jeden Arie war allzeit ein erschröckliches Getös mit Glatschen. Wie

die Opera aus war, so ist unter der Zeit, wo man still ist, bis das Ballett anfängt, nichts als geglatscht und bravo geschryen worden — Ich hab den Churfürst und den Hoheiten die Händ geküsst, welche alle sehr gnädig waren. Heunt in aller Früh schickt S. Fürstlichgenaden Bischof von Chiemsee her, und löst mir gratuliren. Am künftigen Freytag wird die Opera abermahl gegeben wern, und ich bin sehr nothwendig bei der Production. Meine Empfehlung an alle gute Freunde und Freundinnen. Addieu. Wolfgang." — Dazu bemerkt die Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft: „Die hier erwähnte Oper ist die für den Münchener Karneval im Auftrage des Kurfürsten Maximilian geschriebene „Finta Giardiniera", die am 13. Januar 1775 zum erstenmale in Scene ging. (Es ist die vor einigen Jahren in München aufs Programm gesetzte und daraus wieder verschwundene „Gärtnerin".) Der Eindruck des Werkes auf das Publikum entsprach thatsächlich der in dem Briefe gegebenen Schilderung. Schubart sagt in der „Teutschen Chronik": Wenn Mozart nicht eine im Gewächshaus getriebene Pflanze ist, so muss er einer der grössten musikalischen Komponisten werden, die jemals gelebt haben."

Zu Weimar verhandelten die Deputierten des Liszt-Vereins über die fürs kommende Jahr in Aussicht genommene Enthüllung des im Heft 1 der „Musik" bereits reproduzierten Liszt-Denkmals in Weimar, sowie über Mittel und Wege, in einer Gesamtausgabe die Kompositionen des Meisters der Allgemeinheit zugänglich zu machen.

Trotzdem der Streit um die Erbschaft Brahms' durch Entscheidung des obersten Gerichtshofes erledigt schien, hat der Hamburger Verein Liszt neuerlich um Wiederaufnahme des Verfahrens nachgesucht, sich darauf stützend, dass das Brouillon eines Testamentes Brahms', das im Nachlass aufgefunden ist, nicht beachtet wurde. Das Gericht hat einstweilen verfügt, dass die Hinterlassenschaft den Erben nicht ausgefolgt werde. Es entsteht also ein neuer Prozess.

Das bekannte, noch aus dem 18. Jahrhundert stammende kleine Fachwerkhaus in der Michaelisstrasse in Hamburg, in welchem Felix Mendelssohn am 3. Februar 1809 das Licht der Welt erblickte, ist zum Zwangsverkauf angeschlagen.

AUS DEM VERLAG

Arthur Seidls „Wagneriana" Band II, betitelt „Von Palestrina zu Wagner" erschien soeben im Verlage von Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig.

Von Emil Sauer kündigt der Verlag W. Spemann ein autobiographisches Memoiren-Werk an.

Der Musikverlag J. Schuberth & Co. konnte am 6. Oktober auf ein 75jähriges Bestehen zurückblicken.

INSTRUMENTE

Die Pianoforte-Fabrik von Rud. Ibach Sohn in Barmen hat ein Instrument entstehen lassen, das, dem praktischen Bedürfnis entsprungen, kein höheres Ideal als die Nützlichkeit hat: das Dirigentenpult-Klavier. Es giebt, ohne den Raum im Orchester zu beengen, dem Dirigenten den erhöhten Platz, den er beliebig stehend oder sitzend ausfüllen kann, und bietet ihm oberhalb der fünfoktavigen Klaviatur in bequemer Höhe ein breites Pult für die Partitur und unterhalb derselben ein geräumiges Fach für unbenutzte Noten. Das Klavier ist so niedrig, dass der Dirigent von seinem Platze aus alle, auch die direkt vor ihm sitzenden Musiker sehen und überwachen kann. Das Zweckentsprechende eines solchen Instrumentes für einen Theaterkapellmeister ist so einleuchtend, dass sich jede weitere Empfehlung erübrigt. Möge das Dirigentenpult-Klavier recht bald in allen Theaterorchestern heimisch werden.



Das Mustel-Kunstharmonium und Harmonium-Celesta hat schon in den beiden letzten Jahren in Deutschland berechtigtes Aufsehen erregt. Die diesjährige Konzerttournée, die Mustel, ein Schüler Lorets und Guilmants, unternimmt, um sein Instrument im Verein mit Josef Bizet vorzuführen, giebt Gelegenheit, seinem kunstvollen Harmonium einige Worte zu widmen. Was das Instrument besonders auszeichnet, ist eine Teilung der Expression, die es ermöglicht, dass für jede Hälfte des Manuals eine beliebige Expression, ganz unabhängig von der andern, nur durch die Stellung von zwei Knieregistern zum Ausdruck gebracht werden kann. Dies ermöglicht ein Hervorheben jeder noch so zarten Melodie, selbst über das Grandjeu der anderen Hälfte. Die Register des Instruments sind überaus reichhaltig an Klangfarben, so dass man wirkliche Orchester-Farben zu hören glaubt. Man thut dem Harmonium im allgemeinen Unrecht, wenn man ihm nicht die Stellung im Konzertsaal anweist, die sich andere Instrumente erobert haben. Angesichts der bewundernswerten Neuerungen, durch die das Mustelsche Instrument hervorragt, tritt wieder die Frage nach der Berechtigung des Harmoniums als eines vollwertigen Konzertinstrumentes besonders in den Vordergrund.

BERICHTIGUNGEN

Wir werden um Aufnahme folgender Zeilen gebeten:

Der Referent über das II. schweizerische Musikfest in Genf hat mir eine Orchesterkomposition „La folie de Pierrot“ zugeschrieben. Dieses lustige Salonstück ist durchaus nicht von mir, sondern von dem italienischen Theaterkapellmeister Nigra komponiert. Kgl. Hofkapellmeister Dr. Aloys Obrist.

Herr Merian richtet gegen den Text des „Polnischen Juden“ in No. 2 dieser Zeitschrift Vorwürfe, die ich als Mitverfasser berichtigen möchte. Er sagt, dass der Held „nicht durch das fadenscheinigste ethische Motiv zum Verbrechen getrieben wurde.“ Im ganzen Stück ist aber davon die Rede, dass ihn der Drang, seine Familie vor Not und Elend zu retten, zum Mörder gemacht hat. Herr Merian freilich sieht in einem liebevollen Familienvater und einem von Gewissensbissen geplagten Mörder unvereinbare Gegensätze. Und in dieser vorgefassten Meinung ergeben sich ihm „innere Widersprüche der Rolle“. Ein Mensch, der vor Gewissensqualen vergehen will und in ein und demselben Augenblick seelenvergnügt das dem Gemordeten geraubte Geld abzählt, scheint ihm unglaubhaft. Mir auch. Aber wo ist dieser Mensch? In unserer armen Oper nicht. Da fällt das Geldabzählen und die Gewissensqual in zwei verschiedene Akte. Unser Mathis ist auch nicht seelenvergnügt beim Geldzählen, sondern ernst und feierlich. Seine Gedanken weilen beim Glücke des Kindes, die Vergangenheit liegt wie ein schwerer Traum hinter ihm. Übrigens stammt das abgezählte Geld nur zum kleineren Teil aus dem vor 15 Jahren begangenen Raube. Im zweiten Akt tauchen die Bilder des Geschehenen wieder lebhaft vor seiner Seele auf und Reue überkommt ihn. Dazwischen regt sich der Selbsterhaltungstrieb und in der Flucht widerstreitender Empfindungen lacht er einmal bei dem Gedanken, dass die dummen Leute ihn doch nicht entdeckt haben, in krampfhafter Freude auf. Von einem „Hohngelächter“ steht im Textbuch nichts. Offenbar lag es an der falschen Interpretation. Wir Autoren von Neuheiten sind doch übel dran. Die älteren, bekannten Werke werden von der Kritik gegen falsche Auffassung in Schutz genommen. Die neuen lässt man alle Fehler der Wiedergabe mit entgelten. „Sucht davon erst die Regeln auf.“ Man lässt sich auf begangene Fehler von so gewiegten Richtern wie Herr Merian gewiss gern aufmerksam machen. Aber die Autorschaft von nicht begangenen Schnitzern öffentlich abzulehnen, möge mir nicht verübelt werden. R. Batka.



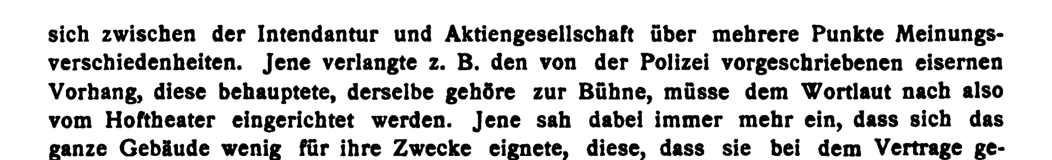
KRITIK

OPER

BERLIN: Im Theater des Westens ging die zweiaktige Oper „Der Überfall" von Heinrich Zöllner, die kürzlich in Leipzig mit Erfolg aufgeführt worden, gleichfalls mit Erfolg in Scene, nachdem sie bereits vor 6 Jahren in der Flora-Sommer-Oper zu Charlottenburg eine ungenügende Aufführung und wenig Beachtung gefunden. „Der Überfall", der mit der Oper „Bei Sedan" den Cyklus „Im Jahre 1870" bildet, ist vom Komponisten zum guten Teil mit wörtlicher Anlehnung nach Wildenbruchs bekannter packender Novelle „Die Danaide" aus den „Neuen Novellen" und wenigstens im ersten Akt mit ausserordentlichem dramatischen Geschick gearbeitet; hinzugefügt ist nur, um Zeit zu gewinnen, die Erzählung des Helden vom Tode seines Freundes; abgeändert der Schluss, indem die Heldin sich ersticht statt ins Wasser zu gehen; etwas gewaltsam ist auch die erste Scene in deren Haus verlegt; das Verhältnis der Helden zu den Dorfbewohnern hätte noch klarer hervortreten müssen. Andere Mängel im Text kann ich hier übergehen. Das Traumbild im zweiten Akt halte ich auch für notwendig, weil sonst die Zeit für die Ermordung der Soldaten fehlen würde; etwas kürzer gehalten würde die Schlussscene noch ergreifender wirken. Der ganze Stoff muss auf jeden Deutschen so packend wirken, dass es mir nicht recht begreiflich ist, warum unsere Hofbühne dieses Werk verschmäht hat. Auch die Musik verrät überall die Hand eines geschickten Komponisten, der namentlich mit der Farbenpalette des Orchesters gut Bescheid weiss; sehr hübsch sind Volkslieder und eine alte Kirchenmelodie verwertet. Zöllners Erfindungsgabe ist ausreichend und entbehrt auch nicht der Vornehmheit; dass sein Stil kein einheitlicher ist, dass er sehr eklektisch verfährt, mache ich ihm nicht zum Vorwurf, wohl aber, dass er ganze Stellen fast wörtlich aus Wagner, dem er nächst dem letzten Verdi und den Jungitalienern am meisten folgt, herüber nimmt; so ertönt das Tarnhelmmotiv, als der Forsthüter seinen Mordplan entwickelt; statt seiner vernehmen wir mitunter Wotan; der Fluchtritt ist ein schwacher Aufguss des Walkürenritts, nicht bloss in der Schlussscene erinnert das Liebespaar an Sigmund und Sieglinde. Die Chöre sind übrigens charakteristisch und individualisierend behandelt. Die Aufführung war von Herrn Kapellmeister Sänger und Herrn Regisseur Goldberg gut vorbereitet; das Orchester freilich war mitunter ungenügend. Die Heldin sang und spielte Fräulein Camilla Götzl, in der das Zeug zu einer tüchtigen dramatischen Sängerin steckt, ergreifend. Lina Doninger war als Mad. Courtier an ihrem Platze. Herr Wilhelm Otto, der den Ulanen äusserlich geradezu ideal repräsentierte, befriedigte auch gesanglich. Als Forsthüter bot Herr Steffens ein Kabinettstück.

Vor dem „Überfall" wurde Offenbachs „Mädchen von Elizondo" gegeben, das wohl nur Herrn Wellhof zu Liebe ausgegraben war; in der Titelrolle leistete Frl. Irma Untsch grösstenteils Erfreuliches. Dr. Wilh. Altmann.

BRAUNSCHWEIG: Unser Hoftheater trat mit dem Beginn der Spielzeit am 1. Sept. einen wichtigen Zeitabschnitt an; denn als es anfangs Mai mit der „Götterdämmerung" geschlossen wurde, glaubte man, dass wie in der germanischen Mythologie nach dem Untergang des Bestehenden ein neues Reich, mindestens ein teilweise erneutes Haus erstehen würde. Das alte, obwohl erst 1861 vollendet, genügt den Anforderungen nur unvollkommen, deshalb bearbeitete der Architekt Seeling-Berlin im Auftrage der Regierung einen Plan, nach welchem sich der Umbau — es blieben fast nur die 4 Aussenwände stehen — auf 1300000 Mk. belief, zu welcher Summe unser Regent, der Prinz Albrecht von Preussen $^1/_4$ beisteuerte. Für die 2jährige Zwischenzeit wurde der Saalbau gemietet. Als man aber die nötigen baulichen Veränderungen begann, erhoben



sich zwischen der Intendantur und Aktiengesellschaft über mehrere Punkte Meinungsverschiedenheiten. Jene verlangte z. B. den von der Polizei vorgeschriebenen eisernen Vorhang, diese behauptete, derselbe gehöre zur Bühne, müsse dem Wortlaut nach also vom Hoftheater eingerichtet werden. Jene sah dabei immer mehr ein, dass sich das ganze Gebäude wenig für ihre Zwecke eignete, diese, dass sie bei dem Vertrage geschäftlich ungünstig abgeschlossen hatte: so einigte man sich gütlich und es bleibt einstweilen beim Alten.

Nach einer Pause von 5 Monaten wurde die Saison mit der Oper „Tell" eröffnet — sie hatte jahrelang im Staube der Bibliothek geruht — weil das Werk fast alle Künstler, Orchester, Chor und Ballet mit wichtigen Aufgaben ins Treffen führt, also einen Überblick über das Ganze gestattete. Der Abend wurde zu einer Heerschau, mit deren Ergebnis jeder Beteiligte zufrieden sein kann. Dem vielversprechenden Anfange folgte aber eine ziemlich lange öde Strecke mit „Carlo Broschi", „Martha", „Trompeter von Säkkingen" etc. Auf 1000 Brücken und Stegen drängt jedoch alles zur Zukunft, also haben auch diese Werke ihren Nutzen: sie bilden Pfeiler und Stufen zu der erstrebten Höhe, von der auch wir nach einer weiteren Ferne blicken. Die erste Abwechslung brachte das dreimalige Gastspiel der Frau Sigrid Arnoldson, die diesmal als Mignon, Carmen und Traviata in Braunschweig ihre Gastspielreise durch Deutschland antrat. Alle Rollen sang sie im Original, die beiden ersten französisch, die letzte italienisch, machte durch den sprachlichen Galimathias also jede einheitliche Wirkung von vornherein unmöglich. Der hervorragendste Zug der Sängerin ist die saubere Technik, die den Hörer aber stets kühl anmutet. Wie La Bruyère von Vergil möchte man von ihr sagen: „Bei etwas weniger Kälte wäre sie vollkommen." Als einzige Neuheit erhielten wir den „Zigeunerbaron" in wahrhaft glänzender Ausstattung. Derselbe wird noch oft erscheinen, denn der Erfolg war durchschlagend. — Während der Ferien ging unsere zweite Soubrette Frl. Karina unvermutet hinaus in die weite Welt, „hat keinen Abschied genommen", und brachte dadurch die Intendantur in ziemliche Verlegenheit. Frl. Weber vom Hoftheater in Darmstadt erwies sich jedoch als eine so tüchtige Kraft, dass sie nach vierwöchentlicher Probezeit verpflichtet wurde. Herr Jellouschegg, der zweite Bassist, ging am 1. Oktober mit Urlaub nach Danzig, von wo aus er nächstes Jahr zurückkehrt. Der nächsten Zeit werden Gastspiele (E. Wedekind, Dr. Walther, Frl. Destinn u. s. w.) ein besonderes Gepräge verleihen.

Ernst Stier.

BRESLAU: Mitten in die schönen Tage dieses Nachsommers fiel die Eröffnung der Opernsaison. Doch halt — da fällt mir ein, dass ich als Mann des fernen Ostens nicht ohne weiteres bei den werten Lesern im Süden und Westen voraussetzen darf, dass sie überhaupt wissen, dass es hier einen Sommer und sogar eine Kunst giebt. Ich muss also erst vorstellen! Die Stadt Breslau besitzt 3 grössere Musentempel, in denen man teils singt, teils tanzt, teils deklamiert. Der souveräne Gebieter über diese 3 Theater ist Direktor Dr. Löwe. Die grossen Haupt- und Staats-Aktionen der Opernwelt trugen sich dabei im Stadt-Theater zu. Es besitzt die grösste Bühne, ein tiefgelegtes halbverdecktes Orchester und ist unser eigentliches „Opernhaus". Im „Lobe-Theater" spielt man Operetten und kleinere Opern. Von unserer dritten Bühne, dem „Thalia-Theater", geht die Sage, dass daselbst wunderschöne Volksvorstellungen stattfinden sollen. Des Referenten Fuss hat sich dorthin nur einmal verirrt, als daselbst an einem schaurigen Winterabend eine zage Debutantin hingerichtet werden musste.

Für die künstlerische Bewertung unserer Opernverhältnisse kommen also in erster Reihe die Vorstellungen des Stadttheaters in Betracht. Es wurden in den verflossenen 3 Wochen herausgebracht: Siegfried, Verkaufte Braut, Tannhäuser, Cavalleria, Bajazzi, Zauberflöte, Freischütz, Lohengrin, und als Novität Zöllners: Versunkene Glocke.



Es war ein Wagnis, hier im Heimatlande Gerhart Hauptmanns eine Glocke von Zöllner zu geben. Ist doch dieses Werk so recht ein Typus jener „Literatur-Oper", welche schon so viel gegen die Dichtkunst und das Drama verbrochen. Es sind doch nur wenige Werke, in welchen der Literatur-Komponist ebenbürtig neben dem Dichter des von ihm benutzten Werkes stand. Wie der Zaunkönig in der Fabel sich vom Adler in die Lüfte tragen lässt, um König zu werden, so haben es kleinere Geister, schwach beschwingte Genies, immer wieder versucht, sich durch den dichterischen Schwung eines Grösseren zum Erfolge tragen zu lassen. Und manch einem ist es auch geglückt, Ruhm und Ehren zu ernten. Und sein Verdienst war doch kein anderes, als dass seine Musik nicht vermocht hatte, die Poesie umzubringen. So schlimm nun ist es ja bei Zöllner nicht. Seine Musik hat positive Vorzüge. Zöllner ist ein geistreicher Eklektiker, der das Gute aller Zonen in virtuoser Weise zu nutzen versteht. Er nimmt von jedem etwas, um allen etwas zu bringen. Dem Publikum bringt er leicht fassliche Liedchen, dem Musiker Leitmotive und musikdramatisches Drum und Dran. Es ist ein geschickt bereitetes Leipziger Allerlei, aber die besten Brocken darin — sind die Fragmente aus Hauptmanns Dichtung. Die Aufnahme der Oper beim Publikum war eine recht beifällige. Einstudiert hatte sie Herr Kapellmeister Prüwer, der auch die „Verkaufte Braut" dem Publikum vermittelt hatte. Die Leitung der grossen Repertoir-Opern hatte die Direktion Herrn Kapellmeister Hertz übertragen, der uns einen ausgezeichneten „Siegfried", einen glänzenden „Lohengrin" brachte. Durch Hertz sind strichfreie und wenigstens im musikalischen Teile stilgerechte Wagner-Aufführungen hier die Regel geworden. Er ist einer jener seltenen Theaterkapellmeister, die nicht nur Kenntnis und Routine, sondern auch künstlerisches Gewissen besitzen; und — ein Wagnerianer im besten Sinne des Wortes — lässt er seine Fürsorge auch den klassischen Meisterwerken zu teil werden. Der arme Freischütz kam durch ihn endlich wieder zu seinem Rechte. Leider fehlt ein eben so thatkräftiger Regisseur. Es wird alles nach altem Brauch erledigt, gleichviel, ob es sinngemäss ist oder nicht. Aus besonderer Opulenz erschienen im Lohengrin die Mannenführer hoch zu Ross, während seine Majestät der König nebst Gefolge zu Fuss ankamen. Dabei riss ein besonders feuriges Ross den halben Wald um. Doch wir wollen nicht zu arg ins Gericht gehen; nächste Woche soll der Tannhäuser in der Pariser Bearbeitung heraus kommen, und es sind Wunder der Regiekunst versprochen. Also abwarten. Dr. G. Münzer.

BRÜSSEL: Alljährlich erregt die Wiedereröffnung des Théatre royal de la Monnaie das allgemeinste Interesse: nicht allein dadurch, dass die Brüsseler mit Liebe an ihrem ersten Kunstinstitute hängen und dass seine Eröffnung den Beginn der eigentlichen Wintersaison anzeigt — sondern auch dadurch, dass das Opernpersonal meist neu rekrutiert ist. Diesmal gab es weniger Debuts als gewöhnlich, da die Direktion die besten Kräfte des vorigen Jahres behalten und nur einige, nötige Neuengagements vorgenommen hat. Nach den bis jetzt stattgehabten Aufführungen Lohengrin, Faust und Rigoletto, in denen fast alle Kräfte sich produzieren konnten, kann man mit Genugthuung konstatieren, dass das gesamte Personal vortrefflich ist und zu schönen Hoffnungen für eine genussreiche Opernsaison berechtigt.

Als Direktoren des Theaters sind seit vorigem Jahre die Herren Kufferath und Guidé gewählt. Ersterer ein bekannter Kunstkritiker, Schriftsteller und hochverdienter Wagnerapostel, Guidé, bedeutender Oboenprofessor am Königlichen Konservatorium. Durch sie ist neues Leben in das Institut gekommen, vor allem geht ein modernkünstlerischer Hauch durch alle Teile des komplizierten Mechanismus: die Regie ist intelligenter als unter der früheren Direktion, die Dekorationen gewählter, der Chor beteiligt sich mehr an der Handlung und singt reiner, die Solosänger singen nicht mehr vorwiegend an der Rampe, das tiefer gelegte Orchester mit dem tüchtigen Dirigenten



Dupuis an der Spitze übertönt nicht mehr die Sänger und achtet mehr auf Feinheiten, während der Aufführung ist die Beleuchtung des Hauses stark verringert u. s. w. Gleich die erste Lohengrin-Aufführung legte von diesen Verbesserungen bereits Zeugnis ab. Elsa sang Mme. Litvinne, die speziell für Wagnerrollen engagiert ist. Sie ist gleich ausgezeichnet durch Stimme, Methode und Darstellung. In Vorbereitung sind folgende Opern: Samson et Dalila, Die Hugenotten, Die Stumme von Portici, Werther, Philémon et Baucis, Djamileh von Bizet, Othello (Verdi), Götterdämmerung.

Felix Welcker.

DARMSTADT: Die Opernsaison wurde mit Webers „Euryanthe" eröffnet. Die seit sechs Jahren nicht auf dem Spielplan erschienene Oper erzielte einen bemerkenswerten äusseren Erfolg, der aber im wesentlichen durch die stark auf den Effekt hinarbeitenden Aktschlüsse bedingt war. Im ganzen hat sich trotz der Schönheiten im einzelnen die Wiedereinstudierung der Oper als ein Bedürfnis nicht herausgestellt. Das Opern-Repertoire des ersten Monats wurde im übrigen durch Wiederholungen bezw. Neueinstudierungen schon früher aufgeführter Werke ausgefüllt, unter denen diejenige der Smetanaschen hier gern gehörten Oper „Dalibor" besonders beifällig begrüsst wurde.

Dr. O. Waldaestel.

DRESDEN: Es scheint, als solle sich das „on dit" bewahrheiten, demzufolge die Direktion der Königlichen Hoftheater beabsichtigt, während der Winterspielzeit allmonatlich eine neue Oper herauszubringen. Am 7. September Karl Weis' „Polnischer Jude", am 5. Oktober Crescenzo Buongiornos „Mädchenherz". — Für das letztere Stück war, allerdings von nicht einwandfreier Seite, hierorts eine kräftige Reklame gemacht worden, und überdies zählte der Komponist dank der gesellschaftlichen Stellung seines Mäcens „Freunde unter den Scharen". Also, ein äusserlich günstiger Erfolg war mit einiger Gewissheit zu erwarten gewesen, zumal ja auch eine vortreffliche Erstaufführung hier in Wahrheit zu den Selbstverständlichkeiten gehört. Aber bei dem „äusserlich günstig" blieb es auch. Der Komponist konnte einigemale erscheinen, die Darsteller desgleichen. Im übrigen herrschte jedoch im Haus eine zuwartende Stimmung und schliesslich ging man enttäuscht von dannen. Buongiorno, der übrigens auf der deutschen Bühne kein Neuling ist und auch mit seinem „Mädchenherz" (in Leipzig und Cassel) schon vor der Öffentlichkeit stand, entpuppte sich wohl als ein Talent, aber als ein solches von wenig tiefer Gründung. Als Italiener von Haus aus Melodiker gebricht es ihm vor allem an stärkerer Eigenart und man wird kaum eine Weise hören, die man nicht von seinen Landsleuten Mascagni, Leoncavallo, Puccini u. a. vernommen. Dann fehlt es ihm aber auch an Können. Der ältere Verdi ist gegen ihn ein Heros in der thematischen und motivischen Arbeit und der Kühnheit der Modulation! — Man wende nicht ein, er habe eine Hofgeschichte aus dem 18. Jahrhundert komponiert und so sei diese Unmodernität motiviert. Wenn ein Komponist in dem musikalischen Stil schreiben müsste, der der Zeit entspricht, in der die Handlung, die er vertont, sich abspielt, wie müsste dann die Musik Wagners zu den Nibelungen klingen! — Gerechtfertigt war der Rückgriff nur in der Theaterform, die Buongiorno auf die Bühne bringt, und in der es sich direkt um eine Kopie alten Opernstils handelt. Aber der Komponist dachte sonst wohl auch gar nicht an eine Wiederbelebung der alten einfacheren Schreibweise. Es fehlt ihm das Rüstzeug des modernen Musikers. Seine Orchesterbehandlung ist auf die simpelsten Begleitungsformen zugeschnitten und die Instrumente dienen nur dem Klangreiz, nicht der Charakteristik. Und dazu ein Libretto von Illica, das, aufgebaut auf einem Intriguenstück einen überdies noch unmotivierten, tragischen Ausgang hat. Alba, ein junges schönes Bürgermädchen wird von einem ehrgeizigen Hofmann dem Theater von Serenissimus und diesem selber zugeführt und stirbt dann totsiech in den Armen ihres Jugendgeliebten, der aus Gram Priester wurde. — Die Wirkung des

Werkes war somit ausschliesslich auf die Schultern der Darsteller gestellt, denen es oblag, die innerer Wahrheit entbehrenden Personen und Vorgänge glaubhaft zu machen. So weit dies überhaupt möglich, gelang es nach der musikalischen Seite hin Frau Wedekind, der Vertreterin der Rolle der Alba. Herr Jäger, der Darsteller ihres Geliebten, liess als echter lyrischer Tenor in den dramatischen Accenten Energie des Ausdrucks vermissen. Die Andern, die Damen: Nast und von Chavanne, sowie die Herren: Perron, Brag etc. sahen sich Aufgaben gegenübergestellt, die schlechterdings nicht zu lösen waren. Herrn von Schuch lag es ob, durch musikalische Feinfühligkeit und Temperament den Orchesterpart in ein Licht zu setzen, als lohne es sich, dass sich unsere Königliche Kapelle mit ihm befasste. Otto Schmid.

DÜSSELDORF: Die diesjährige Opernsaison im Stadttheater wurde mit Wagners „Tannhäuser" eröffnet. In dem Werke stellten sich verschiedene neuengagierte Kräfte dem Publikum mit entschiedenem Erfolg vor. Der Eröffnungsvorstellung folgten noch vierzehn verschiedene Operninscenierungen, welche das Vorhandensein eines recht brauchbaren Künstlerpersonals feststellten. Das Orchester unter Leitung der Kapellmeister Fröhlich und Reich stützte die Vorstellungen, welche zwar eine ganze Anzahl lobenswerter Einzelleistungen zu Tage förderten, aber nur an vier Abenden infolge geeigneter Besetzung aller wesentlichen Rollen und dank sorgfältigerer Vorbereitung einen wirklich harmonischen Gesamteindruck hinterliessen. Dies geschah zunächst anlässlich der erstmaligen Aufführung von „Romeo und Julie" von Charles Gounod. Das Werk erzielte einen grossen Erfolg. Die intimen Duoscenen wirkten überaus stimmungsvoll. — Sehr gut wurde die Novität „Die Bohême" von Puccini — in letzter Saison schon hier einigemale aufgeführt — insceniert. Die Gediegenheit der Ensembles, die prächtige Ausstattung der Boulevardscene, des Christmarktes liessen die stellenweis recht losen Beziehungen zwischen Text und Vertonung vergessen, das Orchester förderte alle Pikanterieen der Instrumentation, besonders im letzten Bilde der Oper zu Tage. Einwandfreie Darstellungen erfuhren noch der „Figaro" von Mozart und Verdis „Troubadour". Im „Freischütz" und in „Czar und Zimmermann" fiel die Ausfeilung der Orchesterpartieen angenehm auf — ein Verdienst Kapellmeister Fröhlichs — während die Vertreter der Hauptrollen mit geringen Ausnahmen nur mittelmässig waren. — Als zweite Wagner-Oper kam „Lohengrin" heraus. Die Wiedergabe zeigte scenische Mängel, Unzulänglichkeit des Chores. „Der fliegende Holländer" von Wagner, schön ausgestattet, fand keine geeignete Besetzung der „Senta", für welche die Individualität unserer hochdramatischen Sängerin nicht passt, und des „Erik", dem der hiesige Darsteller alles schuldig blieb. Der „Holländer" Piechlers war sehr gut, die Ensembles gingen recht annehmbar; nur der letzte Chor verfehlte seine Wirkung. Gut fiel die Vorstellung der „Aida" von Verdi aus, dank der sehr geeigneten Besetzung der Hauptrollen mit Josephine v. Hübbenet. Auch das hierorts sonst nicht hervorragende Ballet bot einmal schöne Schaustellungen. Der Gesamteindruck der „Zauberflöte" litt trotz vorzüglicher Einzelleistungen durch Mängel der Regie, Mittelmässigkeit der Chöre. So zeigte der erste Monat der Saison, dass wir in Düsseldorf mit allen Nachteilen einer Saisonbühne zu rechnen haben und somit erst im Verlauf des Winters mehrere vollkommene Aufführungen erwarten dürfen. Eccarius-Sieber.

ELBERFELD: Nach der Trennung der beiden Wupperthaler Bühnen (Barmen-Elberfeld) hat die diesjährige Opernsaison in Elberfeld unter der Direktion Hans Gregor mit Wagners „Fliegendem Holländer" einen viel versprechenden Anfang und auch das Theaterinteresse, wie dies der stärkere Besuch zeigt, einen erneuten Aufschwung genommen. Bei der Aufführung des „Fliegenden Holländer" in der diesjährigen Bayreuther Einrichtung war der notwendige schnelle Scenenwechsel eine Leistung, die der Maschinerie unserer Bühne alle Ehre machte. Gegenwärtig gastirt Théa Dorré als „Carmen". Die



Künstlerin weiss ein überzeugendes Bild dieser bestrickenden, wilddämonischen Zigeunerin zu gestalten, das in seiner Realistik von hinreissender Wirkung ist.

F. Schemensky.

FRANKFURT A. M: Von dem grösseren Teile der zahlreichen Gäste, die nach Eröffnung der neuen Saison im Opernhause anzutreffen waren, konnte man sagen wie Sieglinde von ihrem Gast in der Hundingshütte: „Not führt ihn ins Haus". Allerhand Indispositionen, die zu der noch nicht gelösten Tenoristenfrage traten, führten zu öfteren Repertoiränderungen und zur Ausfüllung momentaner Lücken durch auswärtige Kräfte. Unter diesen Umständen waren bei häufigen Gastspielen relativ wenig künstlerische „Ereignisse" aufzuzeichnen. Weitaus das bedeutendste darunter war das jüngste Gastspiel von Vittorio Arimondi, dessen wunderbar schöne, mächtige Bassstimme im Verein mit gutem Spiele schon vor einigen Monaten hier ausserordentlich imponierten, als der Künstler den Basilio gab. Nun begann er eine deutsche Gastspielrunde auf eigene Faust, mit Mephisto und Marcel. Namentlich der prächtige hugenottische Starrkopf, dem er eine kleine Dosis Eleganz beigab, hat mir gefallen; in der anderen Darstellung regten sich hier und da Virtuosenmanieren, u. a. wandte sich der Sänger zu viel an das Publikum. Als ob es bei solchen Mitteln not thäte, sich nach dieser Seite hin besonderer Beachtung zu empfehlen! Noch kurz vor Septemberschluss verabschiedete sich Jenny Fischer als Rose Friquet im „Glöckchen des Eremiten" vom Publikum, bei dem sie seit einer längeren Reihe von Jahren als Opernsoubrette wie als Operettensängerin gut angeschrieben stand, in erster Linie nicht wegen stimmlicher Qualitäten — obgleich auch diese nicht zu verachten waren — sondern wegen der stets aufgeräumten, sympathischen und anmutigen Art, die alle ihre Darbietungen kennzeichneten. Die neue Intendanz sucht auch um sich herum die Dinge neu zu gestalten, sogar der Vorhang ist neu: eine samtartige Purpur-Gardine, die nach Bayreuther Art sich nach beiden Seiten teilt, nachdem der frühere Hauptvorhang emporgezogen worden ist. Dieses feierliche Aufsteigen des älteren Vorhangs unmittelbar vor Beginn der Ouvertüre ist praktisch von guter Wirkung; der Anblick bringt die Konversation im Hause rascher zum Schweigen, als das Einschrauben der Beleuchtung und das Aufklopfen des Dirigentenstabes. Ob das so bleiben wird, wenn man der Einrichtung erst gewöhnt sein wird, ist allerdings die Frage.

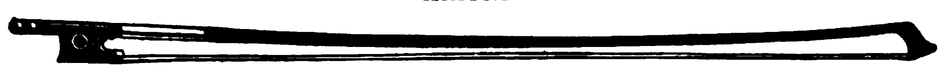
Hans Pfeilschmidt.

GRAZ: Man kann diese Stadt eine Art musikalischen Faubourgs von Wien nennen. Wenigstens ist sie nicht die zum Typus gewordene österreichische Provinzstadt, die ausser der Eisenbahnlinie keine Verbindung mit der Residenz hat; in der das Leben rostet und die Menschen schlafen. Sie hat Kunstbeziehungen, ziemlich reich und mannigfaltig. Schon durch ihr Publikum, das ein merkwürdiges Ineinander von fremd und einheimisch bildet. So weit es nämlich nicht ortsgeboren ist, besteht es zum grössten Teil aus Civil- und Militärpensionären, die den „dienstfreien" Teil ihres Lebens hier, im österreichischen Pensionopolis ausleben wollen. Besteht also aus Leuten, die die Monarchie nach allen Richtungen durchquert, und gewöhnlich einmal auch im grossen Wien Station gemacht haben. So sind sie anspruchsvoller, ungenügsamer geworden, als es sonst ein Provinzpublikum zu sein pflegt. Ja, das Grazer ist sogar ein sehr heikles Publikum. Wählerisch, im Anfang nur schwer zugänglich, aber einmal warm geworden, von lang anhaltendem, hitzigen Enthusiasmus. Im guten wie im bösen mag hierzu beitragen: Der Einschlag zäheren alpinen Bluts — Graz ist eine Gebirgsstadt — und die natürliche Musikfreude des Steirers —. Graz liegt nämlich nicht an Böhmens wilder Küste, wohin es von kundigen Thebanern so oft versetzt wird, sondern in der grünen, deutschen Steiermark. Unter dem Drucke dieser gesellschaftlichen Zusammensetzung des Publikums musste die Grazer Opernbühne ihr Niveau von jeher höher legen. Es fehlen ihr zwar — bei häufig wechselnden Spielleitungen — die wohlthätigen Einflüsse einer festen



Tradition und hier guckt aus der kleinen Grossstadt wieder die Provinz heraus. Aber sie hat schon manche Sängergrösse an die Weltbühnen abgegeben; von den vielen seien nur Amalie Materna und Marie Renard genannt. Ihre Kunsttendenzen sind modern und dies derart, dass Professor Hanslick Graz in seinem letzten Buch die allezeit getreue Hauptstadt Richard Straussens taufte. Wagner und die neudeutschen Künstler sind hier jedenfalls unumschränkte Musikfürsten. Freilich leidet die Musikkultur, wie in allen Städten unter einer gewissen Einwohnerzahl, oft am Kultus der Person. Die Kunstpflege hat einen Stich ins Persönliche. Leute geben die Masse an, nicht die Sache thut es. Das Wesen der künstlerischen Dinge wird gern mit ihren zufälligen Erscheinungsformen verwechselt. Das beengt namentlich die Kritik, macht sie öfters unfrei; verhindert nicht selten ihr kraftvolles Ausstreben und unterbindet damit ihre vollen Einflüsse. Hier guckt also noch einmal die Provinz durch. — Dies zur Orientierung deutscher Leser. Denn m. E. genügt es an diesem Platze nicht bloss, dem Leser eine Reihe von Opern- und Künstlernamen mit angehängten kritischen Glossen mitzuteilen: er muss bei den kleineren Kunstcentren — wenigstens in allgemeinen Zügen — erfahren, auf welchem Boden, in welchem Milieu die betreffende Bühne steht, und welche die Bedingungen ihres Wirkens sind. Das konnte diesmal ein wenig ausführlicher geschehen, weil der eigentliche Bericht, das Meritorische, wie die österreichischen Politiker sagen würden, sehr kurz ist. Wir hatten bis jetzt nur die üblichen Repertoireopern mit den üblichen Debuts: Martha, Troubadour, Rigoletto; Rigoletto, Troubadour, Martha. Dann Holländer, Faust, Othello und einige andere Gang- und Gäbe-Werke, zum Teil in wirklich lobenswerten Aufführungen. Sehr schön führte sich Fräulein Clotilde Wenger als Micaëla und Desdemona ein. Ein Gesangstalent von sicherer Zukunft. Theodor Bertram, der Wandersänger, der sich nur wohl zu fühlen scheint, wenn er obdachlos ist, war als Holländer und Mephisto hier. Sein Bariton ist ein wunderbares Instrument musikalisch-dramatischen Ausdrucks. Er selbst ein genialer Bühnenmensch. Dr. Ernst Decsey.

HAMBURG: Die führende Stellung, die unsere Oper unter Pollini einst als Novitätenbühne ersten Ranges einnahm, hat sie, seitdem die Herren Direktoren Bittong und Bachur ihre Geschicke lenken, langsam aber sicher eingebüsst. Pollini war gewiss nie ein grosser Künstler: Glück, Instinkt und kaufmännische Tüchtigkeit bildeten die Sprossen der Leiter, auf der er zu seinem Ruhme emporstieg. Hier in Hamburg, wo der Handel alles ist, sagte seine rasche, energische Art aber nicht wenig zu. Denn, wenn man mit Häuten und Kaffee, mit Öl uud Pulver handelt, warum soll man dann nicht auch mit Musikdramen, mit Schauspielen und Primadonnen handeln — denken mit Papageno-Logik die Hamburger. Und, so viel man mit Recht gegen Pollini und sein System einzuwenden haben mochte, man musste zugeben, dass er es verstand, ein Ensemble an sich zu ketten, wie es einzig dastand, dass er die Blicke der deutschen Opernwelt auf die Vorgänge in Hamburg zu ziehen wusste. Der merkantile, hanseatische Geist ist auch über seine Nachfolger gekommen und kaufmännische Tüchtigkeit ist ihnen auch nicht abzusprechen. Aber es fehlt ihnen das Glück Pollinis; vielleicht auch nur die Energie, dies Glück zu schmieden. Und es fehlt ihnen sein Instinkt. Irrtümer haben sich an Irrtümer gereiht, auf beiden Seiten — bei Direktion und Publikum hat es in Folge davon Enttäuschungen gegeben und an Stelle des raschen, verblüffenden Zugreifens ist jetzt eine fast ängstliche Vorsicht getreten, die erst zugreift, wenn ein Anderer schon gegriffen hat. So kommt es denn, dass wir jetzt in eine Saison hineingehen, die uns dem Anscheine nach nicht eine Originalpremière bringt und das thut uns doch sehr weh. Im übrigen fehlt es der Direktion nicht an dem guten Willen, einen Teil der Überschüsse, die die Oper abwirft, im Interesse der Kunst anzulegen. Im ganzen darf unser Opernensemble ein vorzügliches genannt werden und um einzelne Kräfte, wie unsern prächtigen ersten Kapellmeister, Herrn Carl Gille, um Frau Fleischer-Edel und Frau Beuer,

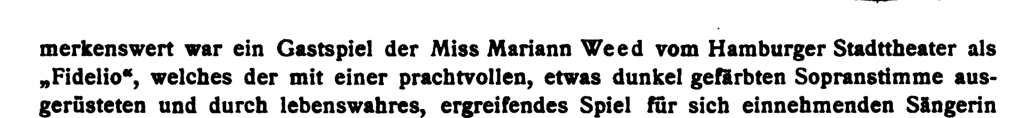


um die Herren Birrenkoven und Pennarini sind wir zu beneiden. Wenn die künstlerischen Erfolge trotz dieses Materials oft genug minimal sind, so liegt das daran, dass die Opernvorstellungen etwas fabrikmässig hergestellt werden und dass fast immer die nötigen Proben fehlen. Zum Teil auch tragen die ungenügenden Verhältnisse im Chor, die Überlastung des Orchesters die Schuld. Am besten pflegen Novitäten und Neueinstudierungen noch herauszukommen, während die eigentlichen Repertoire-Opern manchmal böse mitgenommen werden. Dass darin einmal ernstlich Wandel geschaffen werde, ist ein Ziel aufs innigste zu wünschen!

Fehlte also vorläufig eine Anregung durch neuere Werke, so war doch immerhin dafür gesorgt, dass die Opernfreunde ihre „grossen Tage" nicht ganz vermissten. Der erste von ihnen, der das lang ersehnte Wiederauftreten Birrenkovens — nach seinem bekannten Unfall im April — bringen sollte, fiel freilich ins Wasser. Birrenkoven sah sich gezwungen, in letzter Stunde noch einmal abzusagen und bis heute fehlt uns der herrliche Sänger, der mit seiner reifen, abgeklärten Künstlerschaft die vornehmste Zierde unseres Ensembles bildet. Aber dann kam „sie", der alte Liebling und „Schwarm" der Hamburger, die geniale Schumann-Heink, die in Berlin engagiert ist und so ziemlich überall singt, ausser an dem Institut, dem sie angehört. Dreimal trat sie auf; dreimal war das grosse Haus ausverkauft bis unters Dach. Selbst an dem Abend, an dem sie die Gräfin im „Wildschütz" spielte. Sang kann man bei dieser Rolle ja nicht wohl sagen. Den Clou ihres Gastspieles bildete die Aufführung des „Propheten", in dem sie die Fides sang. Wenn Frau Heink sich an diese Partie, die sie mit unsagbar prachtvollen Tönen und mit den Accenten einer mitschwingenden Seele füllt, singt, die sie mit einer wahrhaft biblischen Grösse spielt, macht, dann ist man bald geneigt, Meyerbeer allerhand abzubitten. Denn hier hat er doch einmal einen Menschen geschaffen und wer das kann, ist eben kein Charlatan in der Kunst. Allerdings gehört dazu, dass man sich den letzten Akt verkneift, denn da ists aus mit dem Menschen und die Opernfigur streckt ihr Haupt empor. Nach „ihr" kam „er": Arthur Nikisch. Auch einer „von Gottes Gnaden" und dazu einer, dessen Künste hier am höchsten stehen. Als Dirigent der Berliner Philharmoniker bei ihren Hamburger Konzerten hat er bereits bei seinem ersten Erscheinen hier alle seine Vorgänger aus dem Felde geschlagen und den Konzerten die Anziehungskraft wieder gegeben, die sie unter Hans von Bülow ausübten. Nun lernten wir ihn auch als Theaterkapellmeister kennen, in der Eigenschaft also, die seinen Ruf begründete. Er dirigierte hier Bizets „Carmen" und vollbrachte damit ein Rettungswerk an diesem Werke der tragischen Grazie, jenem Werke, über dem ein blauer Himmel lacht und dessen zarte Linien in Nietzsche einen so glühenden Bewunderer gefunden. Wer Nikisch kennt, weiss, dass er Spezialist ist. Aber Spezialist auf weitem Gebiete. Ihm gilt nur schöne Musik; schöne Musik, gleichviel welcher Art und welcher Abstammung. Wenn diese Musik zudem die romantischen Empfindungen in Nikischs Seele auszulösen vermag, dann ist er, ein romantisches Temperament durch und durch, in Wahrheit als Dirigent schöpferisch thätig und man darf dann wohl mit Recht einmal von Congenialität reden. Bei „Carmen" traf das zu und so feierte unter seiner Hand die von der Schablone mumifizierte, unter dem Staube der Alltäglichkeit verkommene Oper eine Auferstehung im Geiste Bizets. Dass alle Beteiligten im Orchester und auf der Bühne den genialen Künstler nach Kräften unterstützten, versteht sich von selbst und so kam es im Ensemble zu einer Abgeklärtheit, die uns leider oft genug fehlt. Selbst die etwas mässige Wiedergabe der Titelrolle durch Frl. Schloss konnte man dabei übersehen. Und überhören.

Heinrich Chevalley.

HANNOVER: Von unserer Oper ist, übrigens kein Ausnahmefall, recht wenig zu melden. Seit Wiederbeginn der Saison bewegt sich das Repertoir in gewohnter, abwechselungsloser Weise; Novitäten oder Neueinstudierungen gab es noch nicht. Be-

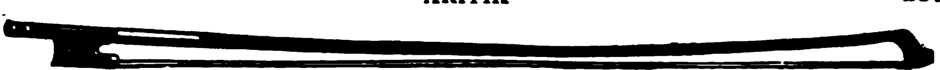


merkenswert war ein Gastspiel der Miss Mariann Weed vom Hamburger Stadttheater als „Fidelio", welches der mit einer prachtvollen, etwas dunkel gefärbten Sopranstimme ausgerüsteten und durch lebenswahres, ergreifendes Spiel für sich einnehmenden Sängerin einen glänzenden Erfolg eintrug. L. Wuthmann.

MAGDEBURG: Die grösseren Stadttheater gleichen in manchen Beziehungen Riesen-Musikautomaten: Die Direktoren schichten am Sonnabend fünf bis sechs Operpartituren im Innern des Instrumentes aufeinander, das Theaterpublikum wirft im Laufe der Abende seinen Obolus in den Schlitz, der Kapellmeister zieht am Griff und präsentiert die Oper. Das geht alles im Handumdrehen. Bei dem musikalisch-kaufmännischen Grossbetriebe bleibt nicht viel Zeit, sich der Einzelheiten der Kunstwerke liebevoll anzunehmen. Man ist zufrieden, wenn das Dekorum eines Opernabends nur so im ganzengrossen gewahrt bleibt. Zur Ehre unseres Instituts, dessen oberste Leitung in den Händen des Direktors Cabisius liegt, sei es aber gesagt, dass hier oft genug der künstlerische über den kommerziellen Standpunkt gestellt wird. Die vorige Saison schloss mit Wagneraufführungen grössten Stiles ab. Magdeburg war eine Art Klein-Bayreuth, das seine Leute bildet. Der „Ring des Nibelungen", „Tristan und Isolde", die „Meistersinger". Vieles gelang gut, einiges ganz prachtvoll. Die Bertram, Burgstaller, Perron, Klöpfer, Schelper, Friedrichs, Keller, Lieban, Briesemeister, Gerhäuser und die Bettaque, Huhn, Hiedler, Goetze, v. Artner . . . waren in diesen vergangenen Tagen eine Art von musikalischen Ehrenbürgern Magdeburgs geworden. Neuheiten, Neueinstudierungen haben wir hier meistens eher als in Berlin. Schillings, Zöllner, Verdi, Saint-Saëns, Humperdinck, Gerlach, R. Strauss, d'Albert, die neue „Zauberflöte", die neue „Hochzeit des Figaro" fanden ihren Weg viel früher zu uns als zur Reichshauptstadt, die uns in dieser Beziehung bald wie eine — Vorstadt gilt. Und was noch mehr bedeutet: diese Aufführungen konnten sich ihrem inneren Werte nach überall sehen lassen. Am Dirigentenpulte sitzt Theodor Winkelmann, ein Bruder des bekannten Wiener Tenoristen, ein Dirigent nicht gerade von feinstem Gefühl für Stil und Rhythmus, aber von grosser Routine und Zuverlässigkeit.

Das Ereignis der Saison, wie sie vom 14. September bis jetzt verlief, war die Aufführung des „Barbier von Sevilla" im Gewande, das ihm Levi, Devrient und Possart gaben. Gestehen wir es uns nur freimütig: den „Barbier" Rossinis, ihn haben wir bisher nur ganz unvollkommen gekannt. Es giebt Meisterwerke der Malerei, die in Palästen und Kirchen einst in all ihrem Glanze leuchteten. Unverstand und Thorheit krochen aber im Laufe der Zeit auf sie zu. Übermaler verbesserten das Bild, setzten den Gestalten andere Nasen auf, zogen neue Linien um den Mund, färbten Wangen und Stirn anders und verlängerten schliesslich nach Art ihrer Selbstporträts die Ohren der Figuren. Schliesslich lief der Maler Tüncher herbei und strich das Ganze mit einer Deckfarbe zu . . . So verschwand das Kunstwerk aus der Geschichte, bis die Zeit heilend eingriff, der Kalk abbröckelte, hier ein Arm und ein glänzender Nacken bloss wurde, dort ein unschuldiges Augenpaar traurig den Vorbeigehenden um Hilfe anflehte. Grosse sprechende Augen aus der Wand: sonderlich-seltsam war das. Aber auch jetzt noch ging die Gegenwart achtlos vorüber, bis ein Sonntagskind daherkam. Dem thaten es die Sphinxaugen an und es löste ihre Rätsel. Mit behutsamer Hand wurden zuerst die weissen Leichentücher entfernt und noch sorgsamer alle Zuthaten. Und siehe da! — aus der Mauer Zettels des Webers im „Sommernachtstraum" war ein Paradies malerischer Kunst geworden.

Ein ähnliches Schicksal traf das Meisterwerk des „Schwans von Pesaro". Die „Verbesserer" des „Barbier" mit seinen graziösen Linienführungen waren die Opernregisseure, die Bartholos, Basilios, Figaros; als Tüncher fungierte schliesslich Ignaz Collmann, von dem der gesprochene Dialog stammt. Levi, Devrient und Possart waren die Sonntagskinder. Vor zehn Jahren schon einmal Th. Rehbaum. Den einen, Levi, deckt freilich



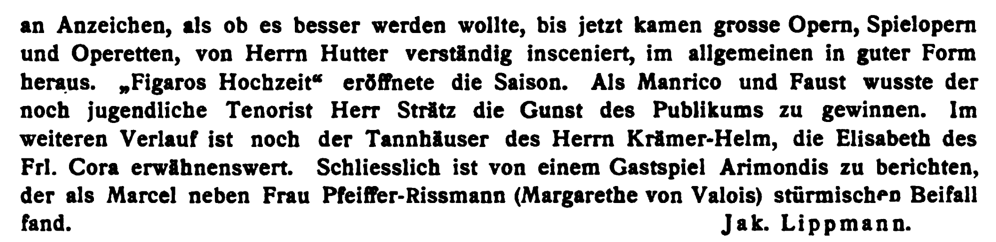
der kühle Rasen. Diese Barbierbearbeitung wächst nun wie ein Rosenstock auf seinem Grabhügel empor.

Durch die Münchener Einrichtung der Oper, die in allen wesentlichen Zügen auf die Originalpartitur zurückgreift, erhält das Werk ein völlig anderes Gesicht. Seine Züge wurden edler. Alles erscheint verfeinert. Nach und nach war ja der Barbier, und nicht nur auf kleineren Bühnen zur Abladestelle für den seichtesten Coulissenwitz geworden. Was sah ich nicht schon den Bartholo aus dem Auge Figaros herausziehen — vom Glasstückchen an, das auf dem Boden der Bühne in hundert Stücke zersprang — wer hätte über den Scherz noch nicht herzlich gelacht — über die Kaffeeuntertasse hinweg zum Suppenteller: ein Stück Balken und einen Kanarienvogel, der in den Zuschauerraum flog und hier nicht geringe Aufregung hervorrief; einen schweren Backstein, der mit dem Gepolter des Rokkosteines im „Fidelio" hinfiel und eine leere Sardinenbüchse; ein Bassin mit Goldfischen und eine Flasche Hennessy extra dry . . . Geschenke für Bartholo als Benefizianten des Abends — —. Zu solchen und ähnlichen Kalauern ist nun keine Zeit und kein Raum mehr. Der Humor in der Musik, der durch diese grobkomischen Nuancen an die Wand gedrückt wurde, kommt nun erst ganz zur Geltung. Wie erfrischend wirkt in der Umgebung der Rezitative jetzt das Finale zum ersten Aufzuge, wie erheiternd das Intriguenspiel des zweiten. Die Rezitative geben übrigens ein viel deutlicheres Bild vom Gange der Handlung als der Dialog, wie er sich im Laufe der Zeit herausgebildet hat. Die einzelnen Nummern sind nun zu einem organischen Ganzen lückenlos verbunden. Die Instrumentation der Seccorezitative wurde von Levi in jeder Einzelheit sorgsam erwogen; kleine Zuthaten treten nicht aus dem Stile des Werkes heraus. Die Bearbeitung bescherte uns nebenbei eine zweite Kanzone des Grafen. Man könnte sie die Vorstellungsarie taufen. „Mein Name ist Lindoro" — — „Ich heisse Rosine" . . . Das ist in einer weichen Mollstimmung von Rossini in liebenswürdigster Weise gesagt. Die Arie der komischen Alten im letzten Akte steht dagegen ihrem Werte nach hinter den anderen Nummern der Oper zurück. Es ist nicht gerade schade, wenn sie fortfällt.

Gegeben wurde die Oper durch das Ensemble unserer Oper ganz reizend. Das Wort sieht so abgebraucht aus wie eine abgegriffene Nickelmünze — aber hier soll es den Klang einer neugeprägten Doppelkrone haben. Träger der Haupthandlung waren Frl. Careni (Rosine) eine Koloratursängerin von Zukunft, Herr Hildebrandt, ein trefflicher Graf, und Herr Rupp, ein ausgezeichneter Figaro.

Max Hasse.

MAINZ: Die Mainzer sind für Kunst und Vergnügen empfänglich, das geräumige, nahezu 1500 Personen fassende Theater entspricht in seiner baulichen Umgestaltung modernen Anforderungen. Der Oper steht die gutgeschulte ständige „städtische Kapelle" zur Verfügung: Damit sind viele Faktoren gegeben, die künstlerische Leistungen berechtigter Weise erwarten lassen — und doch — — schlägt die Misere einer Saisonbühne, mit ihrem stets wechselnden Personal, all diese Vorteile in Stücke. Die Bezeichnung „Stadt-Theater" ist auch hier nur leerer Schall und das Pachtsystem macht den jeweiligen Direktor, wenn er es nicht schon von Haus aus ist, in erster Linie zum Geschäftsmanne! Alle 4—5 Jahre wechseln die Direktoren, an neue Namen knüpfen neue Hoffnungen — die Klagen bleiben stets die alten! Seit 3 Jahren hat Herr Emil Steinbach neben seinem Amt als städtischer Kapellmeister auch die Leitung des „Stadt-Theaters" auf seine Schultern genommen. Der finanzielle Erfolg, überaus günstig, hielt nicht gleichen Schritt mit den künstlerischen Thaten! — Trotzdem Herr Steinbach seit nahezu einem Vierteljahrhundert hier weilt, die Ansprüche der Bevölkerung kennt, konnte seine Leitung in den beiden ersten Jahren nicht vollkommen befriedigen. Auch das Metier eines Theater-Direktors will gelernt sein! — Dieses Jahr mangelt es nicht



an Anzeichen, als ob es besser werden wollte, bis jetzt kamen grosse Opern, Spielopern und Operetten, von Herrn Hutter verständig insceniert, im allgemeinen in guter Form heraus. „Figaros Hochzeit" eröffnete die Saison. Als Manrico und Faust wusste der noch jugendliche Tenorist Herr Strätz die Gunst des Publikums zu gewinnen. Im weiteren Verlauf ist noch der Tannhäuser des Herrn Krämer-Helm, die Elisabeth des Frl. Cora erwähnenswert. Schliesslich ist von einem Gastspiel Arimondis zu berichten, der als Marcel neben Frau Pfeiffer-Rissmann (Margarethe von Valois) stürmischen Beifall fand.

Jak. Lippmann.

MANNHEIM: Die Pforten unseres Hof- und Nationaltheaters öffneten sich vier Wochen später als gewöhnlich. Eine völlige Neugestaltung der Oberbühne und deren Einrichtungen haben diese Verzögerung bedingt. Meister Lautenschläger aus München hat den Umbau geleitet und ist prompt in der festgesetzten Zeit mit den Arbeiten zu Ende gekommen. Alles Holzwerk ist nun durch ausschliessliche Eisenkonstruktion ersetzt, und in den nächstjährigen Theaterferien wird auch die Unterbühne in derselben Weise renoviert werden. — Verdis „Aida" durfte die neue Bühne zuerst betreten. In dieser Eröffnungsvorstellung debutierten mit Glück mehrere neu engagierte Mitglieder. An Neueinstudierungen sind in Aussicht genommen: „Rienzi" in der Bearbeitung von Mottl und Verdis „Othello". Als Novitäten werden wir die „Maienkönigin" von Gluck, „Jolanthe" von Tschaikowsky und „Don Pasquale" von Donizetti begrüssen dürfen. Ausserdem sieht die Intendanz der Einreichung neuer Opern von R. Strauss, d'Albert, Humperdinck und von Reznicek entgegen.

Karl Eschmann.

RIGA: Die festlichen Tage unserer ehrwürdigen Hansastadt, die vor kurzem ihr 700jähriges Jubiläum feiern durfte, sind vorüber. Kapellmeister Schnéevoigt ist mit seiner vorzüglichen Ausstellungskapelle, den Philharmonikern aus Helsingfors, in seine Heimat zurückgekehrt. Die in diesem Sommer infolge geistlicher Konzertbegebenheiten kleineren und grösseren Stils erfreulich oft in Anspruch genommene Riesenorgel unseres Doms beschränkt sich nunmehr noch auf den Gottesdienst, und auch Herr Hofkapellmeister Gille, seit Jahren schon ein gern gesehener Gast unserer Strandkonzerte in Majorenhof, schwingt nach wie vor seinen Dirigentenstab im Hamburger Stadttheater und flucht vielleicht wie die meisten seiner Kollegen über die spärlichen Proben, die den musikalischen Leitern zur Einstudierung von alten und neuen Opern eingeräumt werden. Das alte Lied. Unsere Theater sind mehr oder weniger schnell arbeitende Maschinen geworden, die Kunst geht nach — Geld. Musse zur Sammlung und ernster Arbeit ist kaum vorhanden, das Personal wird überlastet, im Konglomerat eines „zugkräftigen" Repertoires zu Tode gehetzt, und wird am Schluss einer Saison die Frage nach dem bildenden, erzieherischen Einfluss des Gebotenen aufgeworfen, dann möchte man — den Göttern sei's geklagt — den holden Musen ungern Rede stehen. Auch wir konnten in den letzten Jahren aus allen Molltonarten über derart unerquickliche Zustände berichten. Glücklicherweise scheint die gegenwärtige Saison berufen zu sein, so manche Scharte wieder auszuwetzen. So haben wir neulich mit einer recht tüchtigen Neueinstudierung von Wagners Fliegendem Holländer einen bemerkenswerten Schritt vorwärts gethan. Herr Direktor Balder des hiesigen Stadttheaters hatte, soweit es in seiner Macht lag, gründlich mit dem alten Schlendrian aufgeräumt. Seine Inscenierung und Regie bekundeten Ernst, Streben, Verständnis sowie Arbeitsenergie und zeigten einen sicheren Blick für das scenisch Wirksame. Desgleichen darf Herr Kapellmeister Ohnesorg um die Klärung des musikalischen Bildes volle Anerkennung beanspruchen. Demnächst soll Saint-Saëns' Oper „Samson und Dalila" hier erstmalig in Scene gehen, und für den weiteren Verlauf der Saison wird Wagners „Götterdämmerung" vorbereitet.

Carl Waack.



SCHWERIN: Am 19. September wurde die Saison 1901/02 vom Hoftheater mit Wagners „Tannhäuser" eröffnet, den unser neuer Hofkapellmeister Paul Prill als Antritts-Vorstellung gewählt hatte. Sie verlief, dank der Routine des Dirigenten und vorzüglichen früheren Besetzung mit den ersten Kräften im allgemeinen recht gut. Wenn auch der neue Kapellmeister nicht eine so ausgeprägte Individualität ist, wie sein Vorgänger, so dürfen wir doch das Beste von ihm erhoffen, nachdem er am 6. Oktober eine ganz ausgezeichnete strichlose Aufführung des „Lohengrin" herausgebracht hat, den ich selten in einer so unanfechtbaren Weise gehört habe. Mozarts „Cosi fan tutte" war am Schlusse der Saison 1894/95 in der bekannten Umarbeitung unter Gilles Leitung einmal gegeben worden, ohne sonderlichen Eindruck zu machen. Die Reaktivierung fand heuer unter Prill in der Bearbeitung Hermann Levis statt, der die Originalfassung wieder hergestellt hat, wobei einige der bedeutendsten Arien, die in jener gestrichen waren, wieder zum Vorschein gekommen sind. Ich muss bekennen, dass das Werk, das die Genialität der Mozartschen „Mache" so recht hervortreten lässt, mich dennoch wieder, wie früher, kalt gelassen hat, denn auch der Urtext enthält dieselben Unwahrscheinlichkeiten und Unnatürlichkeiten der Handlung, die in der Umarbeitung vorhanden waren. Die Aufführung der Oper, welche wegen der vielen komplizierten und lebendigen Ensembles für den Dirigenten manche Schwierigkeiten bietet, war ungewöhnlich gut. Sämtliche Partieen erfuhren eine Ausführung ersten Ranges. Die geschickte Inscenierung Hermann Guras verdient ebenfalls lobende Erwähnung. Fr. v. Wickede.

STRASSBURG: Die Vorsaison stand im Zeichen des Überbrettls. Nach dem Zauberlehrling Heinz Evers erschien der alte Hexenmeister Wolzogen mit seiner Truppe selbst auf dem Plan, um auch uns mit dem neuen Genre zu beglücken. Neben dem Beifall, den vieles davon fand, erhoben sich aber jedoch nicht wenig Stimmen in Publikum und Kritik, die, auch ohne übermässig polizeifromm zu sein, doch das Urteil verschiedener auswärtiger Polizeidirektionen zu dem ihrigen machten: „dass bei diesen Vorführungen ein höheres Interesse der Kunst nicht obwalte". Manches hört sich in dem musikalischen Gewande von Oscar Straus, Zepler, Holländer gewiss pikant und reizvoll an — aber die Muse des ganzen Stils ist und bleibt doch die Kokotte, ob sie nun als „liebes süsses Mädel", als „Gelbstern", „Chansonette", „Gigerlette" oder sonst etwas figuriert. — Während in den Konzertsälen noch alle Stimmen schweigen, hat die Oper schon seit Mitte September unter günstigen Auspizien eröffnet. Strassburg hat das Glück, in Otto Lohse einen Kapellmeister zu besitzen, um den es grössere Bühnen beneiden können, und der auch im Auslande schon verdiente Triumphe geerntet hat. Seine diesjährige Leitung der deutschen Koventgarden-Sommeroper in London hat ihm ein glänzendes Engagement daselbst für die kommenden drei Jahre eingetragen; auch soll er, wie man vernimmt, zur Leitung von Symphoniekonzerten nach Madrid berufen sein. Er weiss wie wenige die Formen des Tonstücks plastisch vor dem Hörer erstehen zu lassen, die Höhen und Tiefen herauszuarbeiten, und sein Feuer und Temperament reisst elektrisierend Künstler und Zuhörer mit. Zu einem musikalischen Ereignis gestaltete sich die Aufführung des bisher erst von wenigen deutschen Bühnen gebrachten Eugen Onegin von Tschaikowsky. Die Vorzüge, die den genialen „russischen Schumann" seit Jahren zum Liebling des deutschen Konzertpublikums gemacht haben, zeigt auch die im wesentlichen lyrische Oper: fliessende Melodik, interessante Harmonik, charakteristische Rhythmik, Beherrschung des polyphonen Satzes, effektvolle Instrumentation. Ein paar Banalitäten laufen wohl auch unter; aber die Fülle der Schönheit in den breit angelegten Sätzen, das Leben, das in den packenden Volks- und Tanzscenen pulsiert, zwingt den Hörer in den Bann und hilft auch über manche Schwächen der Handlung hinweg. Der Erfolg, den das Werk hier fand, ehrt den Geschmack des hiesigen Publikums und lehrt zugleich, dass, allen einseitigen musikdramatischen Leitmotivfanatikern



zum Trotz, die Oper der geschlossenen Form sich keineswegs überlebt hat. Man giesse nur blühenden und charaktervollen Inhalt in diese Formen! — In Frau Lohse-Kratz, der jugendlichen Gattin des Dirigenten, fand die weibliche Hauptrolle Tatjana eine poesievolle Verkörperung, da das eminente musikalische Feingefühl und Gestaltungsvermögen der Künstlerin selbst über einen gewissen Mangel an Schmelz in der Höhe hinweghilft. H. Preuse als Onegin war ihr ein trefflicher Partner. Von den übrigen Kräften der Oper seien für heute Henny Borchers, bisher in Breslau, hervorgehoben, die sich als nicht ebenbürtige Nachfolgerin unserer bisherigen, zum Berliner Opernhaus berufenen Primadonna Th. Plaichinger erwiesen hat, während der Heldentenor H. Schirmer mit seinen noch unfertigen, wenn auch teilweise hübschen Mitteln, dem stimmgewaltigen Vorgänger Dr. Seidel nicht die Stange halten kann. Dr. Altmann.

WIEN: Bereits in der Vorsaison Mitte August—September hat das Operntheater tüchtige Arbeit geleistet. Ein vollständiger Wagner-Cyklus hat ein grosses und begeistertes Publikum gefunden. Er hat alle Werke Wagners von „Rienzi“ bis zum „Ring des Nibelungen“, welche im Laufe der letzten Jahre sämtlich durch Gustav Mahler scenisch und musikalisch erneuert worden sind, in stilvollen, ungekürzten und dramatisch belebten Aufführungen zusammengefasst. So war er gleichsam eine Art Rechenschaftsbericht über den wichtigsten Teil der bisherigen Thätigkeit des leitenden Künstlers unserer Hofoper, ein Prüfstein für die Tüchtigkeit unseres Opernensembles, eine Revue über die Schlagfertigkeit der trefflichen Truppen und Mannschaften der Oper, deren Leistungen besonders in der „Meistersinger“-Aufführung bewunderungswürdig waren. Überdies haben zahlreiche Gastspiele die Vorstellungen der Vorsaison — die eigentliche Saison beginnt nach altem Wiener Brauche mit der ersten Opern Première am 4. Oktober— teils erfreulich, teils weniger erfreulich belebt. Über diese entnehme ich meinen Notizen: 30. August: Frau Fleischer-Edel aus Hamburg als Margarethe. Eine distinguierte und gewandte Künstlerin, mehr aus der Routine, als aus der Empfindung schöpfend. Der reifen Erscheinung entspricht die Vertrautheit mit den Künsten der Bühne. Poesie, Innigkeit, ein besonderer Zauber der Persönlichkeit fehlen, was man gerade in dieser Rolle doppelt bedauert hat. Mephisto: Herr Bertram. Als Schauspieler ein scharfer Charakteristiker, interessant, ein Stück von mitterwurzerischem Holze. Seine Trompetenstimme ist ein gutes Instrument dramatischer Wirkung. Zügelloses Loslegen und das offene Singen werden der scheinbar unverwüstlichen Stimme gefährlich werden. 5. September: Herr Bertram als Holländer. Im Vergleiche zu Reichmanns romantisch-poetischem Holländer eine realistische Gestalt. Er vergisst z. B. nie, alle Minuten einmal mit der Hand über den Bart zu streichen. Diese veristische Geste ist ihm offenbar sehr wichtig, und er sorgt mit oftmaliger Wiederholung dafür, dass man sie nicht unbemerkt lässt. Reichmann empfindet weniger wahr, aber mehr poetisch. Ihm ist der Bart ein wohlgepflegtes dekoratives Schaustück. Ein Bartzupfen, über den Bart streichen, den Bart glätten verschmäht er, wohl weil er es bei dieser Gestalt als kleinliches Detail empfindet. Er ist ein Stilist, Bertram Realist. Manche Züge seines Spieles sind Coulissenreisserei, manches gross und echt empfunden. Auch als Sänger singt er manchmal nur für die Galerie, manchmal für ein Parquett von Kennern. Er ist ein starker, allein nicht ganz nobler Künstler, zu viel Theatermensch, von jener Bretterbesessenheit, welche ein Erbteil der fahrenden Komödianten ist . . . 8. September: Lohengrin. Herr Bucksath aus Schwerin singt den Telramund in jener, den Ton zerhackenden, scharf deklamatorischen Manier, welche jede Silbe einzeln tranchiert. Man hört stets die Konsonanten klappern und rasseln: sie, nicht die Vokale, sind die Stützen der Tonbildung. Es ist möglich, dass diese Art zu singen manchem als musik-dramatisches Ideal gilt. Mir scheint es, dass beim Gesang die Konsonanten das Gerippe, die Vokale das blühende und schwellende Fleisch sind. Jene bestimmen den Charakter, diese die



Schönheit. Über die Elsa des Frl. Susanna Strong aus New-York wird zu berichten sein, bis diese Sängerin die deutsche Aussprache beherrscht. 11. September: Rheingold. Herr Beck (aus Budapest) sang den Alberich. Das Pathos dieser Rolle ist stärker als das des Künstlers, dessen wohlklingender lyrischer Baryton im übrigen Sympathie erweckt hat. 12. September. Frau Förster-Lauterer als Sieglinde. (Walküre.) Dieser Abend war ein wirkliches Fest. Die Stimme der Künstlerin ist nicht mehr in der ersten Blüte, allein namentlich in der Höhe noch hell und glänzend. Der Ton innigsten Mitempfindens, der in der Stimme vibriert und die Anmut der Darstellung haben alles im Sturm gewonnen. Die weiteren Gastspielabende Mignon (20. September), Sulamith in der „Königin von Saba" (21. September), Eva in den „Meistersingern" (25. September), haben den Erfolg befestigt und zum Engagement geführt. In der letzten Vorstellung hat Herr Mantler aus Frankfurt den Beckmesser gesungen, ein geschickter und wertvoller Darsteller dieser schweren Partie. In der Aidävorstellung des 28. September hat sich ein neuer, junger Kapellmeister, Herr Bruno Walther (aus Berlin), produziert. In den Bewegungen kopiert er Gustav Mahler. Dieselben spitzwinkligen, scharf zufahrenden Bewegungen, dasselbe Winken, derselbe verzückte Blick, dasselbe Herausstechen der Instrumente, dieselbe nervöse Vielgeschäftigkeit: allein unecht, nachgemacht und posiert. Unter allen diesen affektierten Fexereien ist ein guter Kern verborgen: Bühnen- und Orchesterbeherrschung. Dr. Max Graf.

WÜRZBURG: Ein Überblick über die Leistungen unseres fast durchweg neu engagierten Opernpersonals, das jetzt nahezu einen Monat zusammen spielt, giebt kein ungünstiges Resultat. Guten Eindruck machten speziell die Aufführungen von „Hugenotten", „Faust" und „Lohengrin", in der Operette die „Puppe". Von Interesse ist namentlich, dass der Vertreter der Heldentenorpartie, v. Humalda, ein früherer bekannter Konzertsänger (er kreierte erst im vorigen Jahre hier die Tenorpartie in Scharwenkas Oratorium „Sakuntala") seinen Übergang zum Opernfach hier vollzieht — wie ich nach dem bisherigen Auftreten konstatieren kann, mit Aussicht auf guten Erfolg! Reüssiert hat auch eine Anfängerin für das Fach der jugendlich-dramatischen Sängerin, Frl. Eckeblad von Berlin, die namentlich durch intelligentes Spiel (ob sie stimmlich für grössere Bühnen ausreicht, ist allerdings zweifelhaft) sich rasch Sympathieen erwarb. Eine Neuerung für Verbesserung des Chors wurde durch Gründung einer Chorschule versucht, die bereits im verflossenen Sommer ihre Übungen aufnahm. Resultate sind jetzt schon ersichtlich, wenn es natürlich auch noch mancher Mühe bedarf, um den Chor auf dieser Basis zweckentsprechend zu reorganisieren. Dr. Kittel.

KONZERT

BERLIN: Neuerdings macht sich ein erfreuliches Interesse für die einst auch in Dilettantenkreisen gepflegten Blasinstrumente geltend. So haben einige der vortrefflichen ersten Bläser des Königl. Orchesters, der Flötist Prill, der Oboer Bundfuss, der Klarinettist Esberger, der Fagottist Gütter, der Hornist Littmann mit dem gediegenen Pianisten Fuhrmeister eine Vereinigung für Kammermusik gegründet. Sie liessen sich hier zum erstenmale im Bechsteinsaal hören und zwar mit grossem Erfolg. Ein neues Quintett von Klughardt gehört nicht zu den besten Arbeiten dieses Komponisten, der ausserdem mit seinem, in seiner Art klassischen Oboekonzert zu Worte kam; wohl sind die fünf Blasinstrumente geschickt ausgenutzt, die musikalische Ausarbeitung vortrefflich, aber es fehlt dem Ganzen an grossen, fesselnden und eigenartigen Gedanken. Dies gilt auch von dem Lento des Klavierquintetts von E. E. Taubert, in dem Reminiscenzenjäger viel Material finden können, während das Rondo mit seinem derben Hauptthema selbständiger ist. Ein konzertierendes Trio für Klavier, Flöte und Fagott, das Beethoven spätestens 1790 in Bonn, wahrscheinlich für die diese Instrumente



pflegende Familie von Westerholt geschrieben hat, war für Berlin auch Novität; es atmet den Geist Mozarts, dessen herrliches Klavierquintett, das auch als Quartett für Klavier, Violine, Bratsche und Violoncell existiert, das etwas lang geratene Programm abschloss.

Am 2. Oktober konnte ich mich davon überzeugen, dass unser Philharmonisches Orchester und sein Leiter Rebicek frisch und für die kommende, schwere Winterarbeit gekräftigt aus Scheveningen heimgekehrt sind, mit offenen Armen von den Tausenden begrüsst, welchen die populären Symphoniekonzerte eine unentbehrliche Geistesspeise geworden sind; ich konnte nur einige Sätze der frischen und pikant instrumentierten Karneval-Suite von Georg Schumann hören, da im Bechsteinsaale Herr Karl Kämpf Harmoniumstücke und Lieder eigener Komposition vorführte. Stimmungsvoll und harmonisch interessant erschienen mir die Harmoniumstücke bis auf das dem Charakter des Instruments m. E. geradezu widersprechende „Am Springbrunnen"; die Lieder aber, die ich von der Altistin Gerlach und dem Baritonisten Heinemann hörte, waren so unerfreulich gesucht, dass ich auf die weiteren, die Marie Rost vortragen sollte, verzichtete; es wäre um Herrn Kämpfs unleugbares Kompositionstalent schade, wenn er auf dem jetzt eingeschlagenen Wege verharrte.

Im Beethovensaal hörte ich von einer bisher unbekannten, sehr viel versprechenden Geigerin Valérie Pohl Einleitung und Fuge aus der Bachschen g-moll-Sonate und den ersten Satz des ersten Konzerts von Paganini in einer vom Original stark abweichenden Bearbeitung; die Fuge wurde von ihr zu langsam, die Einleitung zu weichlich, das Konzert mit spielender Bewältigung der grossen Schwierigkeiten vorgetragen. Frl. Zinkeisen unterstützte das Konzert durch wohlgelungene Liedervorträge. Herr Jacques Weintraub, gab mit dem Philharmonischen Orchester in der Singakademie ein Konzert, ohne dabei über das heutzutage von jedem besseren Geiger zu verlangende Durchschnittsmass hinauszugehen; ich hörte von ihm das Konzert von Tschaikowsky und das mir bei jedem Wiederhören immer widerlicher werdende Rondo capriccioso von Saint-Saëns.

Die Sopranistin Hertha Pfeil-Schneider hat eine kräftige, in der Höhe aber grelle und gepresste Stimme, die, wenn ihr auch Koloraturen gut gelingen, doch noch weiterer Schulung bedarf; die Aussprache lässt viel zu wünschen übrig; dem Vortrag mangelt Wärme und Innerlichkeit, was sich besonders in Mozarts Veilchen zeigte. Mitbeteiligt an dem Konzert war der Geiger Karl Barleben, der mit dem Rondo aus Vieuxtemps erstem Konzert sein Bestes bot, an dem Tschaikowskyschen Konzert sich aber eine zu schwere Aufgabe gestellt hatte. Sein Ton ist kräftig und klangvoll; auf Verbesserung der Intonation muss aber Herr Barleben noch mehr hinarbeiten.

Echtes Musikantenblut steckt unzweifelhaft in der blutjungen Geigerin Eugenie Argiewicz, aber ihre weitere, künstlerische Entwicklung wird sicherlich durch das zu frühe Konzertieren geschädigt. Ihre Technik ist schon recht vorgeschritten, aber noch nicht gefestigt genug; die Tonbildung ist noch ungenügend und leidet unter dem unausgesetzten Vibrieren und Tremolieren; der Intonation fehlt die stetige Reinheit. Das Stückchen des ehemaligen Dresdener Konzertmeisters Schubert „Die Biene" wird vielen zum Bewusstsein gebracht haben, dass die viel gespielte „Fliege" Bohms damit im wesentlichen übereinstimmt. Herr Arthur Speed begleitete sehr gewandt und gab in einigen Solis Proben seiner gediegenen Technik.

Das Holländische Trio der Herren Bos, van Veen und van Lier führte eine Landsmännin Marie van Beekum in die Öffentlichkeit ein. Wenn auch der schöne Alt dieser Dame, deren höhere Lage mir mehr zusagte als die leicht gepresst klingende Tiefe, und ihre Vortragkunst interessierten, so darf sie doch erst dann auf mehr Beachtung rechnen, wenn ihre Vokalisation besser, ihr Vortrag innerlicher sein wird; ihr Bestes bot sie mit einer Arie von F. Rossi aus dem Jahre 1686. Das Hollän-



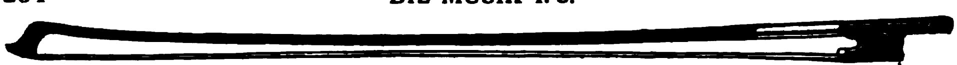
dische Trio erfreute durch den prächtigen Vortrag des herrlichen g-moll Trios von Smetana, das an Grossartigkeit und Melodieenreichtum seines Gleichen sucht und leider noch viel zu wenig bekannt ist.

Das Konzert der Damen Frieda Hodapp und Ruth Harlfinger hinterliess einen sehr günstigen Eindruck. Frl. Harlfinger besitzt einen nicht grossen, aber sehr angenehmen, mettallischen Sopran und weiss kleinere Lieder schon recht gut vorzutragen; aber sie ist noch zu unfrei, noch zu sehr im Banne der Lehrerin; ihre musikalische Sicherheit muss auch noch grösser werden. Eine Persönlichkeit ist dagegen schon die Pianistin Frl. Hodapp; wer so Chopins b-moll Sonate vorträgt, wer so Bachs d-moll Toccata in Tausigs Bearbeitung bewältigt, der ist zu Grossem berufen. Hätte ich von Herrn Albert Geloso nur die Bachsche Ciaconna gehört, so würde ich ihn nur als einen gewaltigen Techniker, als einen reinen Virtuosen eingeschätzt haben, trotzdem mich seine höchst anfechtbare Interpretation durchweg fesselte. Herr Geloso ist aber, wie seine anderen Vorträge bewiesen, auch musikalisch eine Persönlichkeit, die sich aus der grossen Masse sehr wohl abhebt; dazu ist seine Tongebung geradezu eine ideale, seine Bogenführung eine vollendete, sein Temperament ein echt südliches. Kein Wunder, dass er im Verein mit dem gleichfalls ausgezeichneten Pianisten José Vianna da Motta, der als gereifte Persönlichkeit zu uns zurückgekehrt ist, selbst mit der nicht gerade hervorragenden D-dur-Sonate von Saint-Saëns dauernd zu fesseln wusste. Hinreissend spielte Herr Geloso das Schumannsche Abendlied.

Tags darauf hörte ich von Herrn Max Salzwedel gleichfalls die Bachsche Ciaconna und zwar mit vielen schönen Einzelheiten, aber oft zu unruhig, im ganzen aber war es doch eine sehr respektable Leistung. In seinen übrigen Vorträgen zeigte sich Herr Salzwedel als ein Geiger hervorragender Qualität, der auf seinem Instrument meisterhaft zu singen versteht. Auch als Komponist ansprechender, der Eigenart der Violine trefflich angepasster Stücke darf er auf Beachtung rechnen; namentlich seine Barcarole ist ein Stück, das überall gern gespielt und gehört werden wird. Begleitet wurde Herr Salzwedel von Herrn Arthur Speed, der auch mit dem etwas langatmigen Variationenwerk op. 13 von Bungert eine Probe seines pianistischen Könnens gab.

Henri Marteau enttäuschte mich etwas, da er das Bachsche A-moll-Konzert und das Mendelssohnsche fast ohne dynamische Schattierungeu, meist forte und ziemlich kühl heruntergeigte. Umso bewunderungswürdiger erschien mir aber seine in jeder Hinsicht kaum zu überbietende Wiedergabe des kolossal schwierigen und auch durch seine Länge sehr anstrengenden Konzertes von Jacques-Dalcroze, dessen bereits Seite 77 dieser Zeitschrift rühmend Erwähnung gethan ist. Es gehört zu den interessantesten Kompositionen, die mir neuerdings begegnet sind, doch stehen neben grossartigen, ergreifenden Partieen recht banale Stellen. Ein einen so grossen Orchesterapparat erforderndes Violinkonzert hat es wohl bisher nicht gegeben, auch hat wohl sonst kein Komponist es gewagt, während er im Orchester eine gewaltige Fuge ertönen lässt, der Solovioline einen Cantus firmus zuzuweisen. Eigenart wird dem Komponisten, der übrigens Anleihen bei Wagner (Meistersinger) und auch bei Bizet nicht verschmäht und in dem Largo wohl sein Bestes bietet, niemand abstreiten können. Er dirigierte sein Werk selbst, in dem vom philharmonischen Orchester und zwar besonders von den Bläsern wahre Heldenthaten verrichtet wurden.

Das wegen seiner hervorragenden Leistungen ausserordentlich geschätzte Quartett der Herren Halir, Exner, Müller und Dechert hatte sich für seinen ersten populären Quartett-Abend je ein Werk von Haydn, Mozart und Beethoven gewählt. Mein Hauptinteresse konzentrierte sich auf die Wiedergabe des Beethovenschen F-moll, das ich bisher am genialsten von dem Heckmannschen Quartett interpretiert gehört hatte. Herr Halir brachte darin besonders die zarten Stellen zur schönsten Geltung, so namentlich im



Trio des Scherzos; das Trio des Haydnschen Menuetts (op. 64 No. 4) spielte er so entzückend, dass der Beifall des Publikums kein Ende nehmen wollte.

In der Matinée des Wagner-Vereins am 13. Oktober übernahm Herr Emanuel Reicher den Versuch, den Parsifal-Text vorzulesen: trotzdem der ausgezeichnete Künstler mit grösster Hingabe und tiefstem Verständnis seine Aufgabe zu lösen wusste, so muss sein Experiment doch als ein verfehltes und den Intentionen Wagners nicht entsprechendes angesehen werden. Die Blumenmädchenscene z. B. wirkt ohne die zugehörige Musik, Darstellung und Scenerie gar nicht. Auch ist der Text zum blossen Vorlesen viel zu lang.

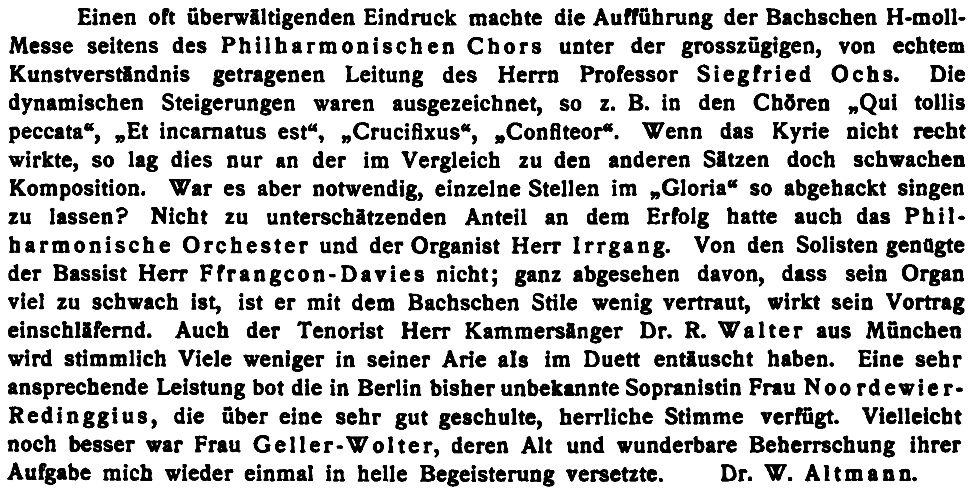
Wenig Erfreuliches ist über die Sopranistin Paula Wizemann und den Königl. bayrischen Hofopernsänger Heinrich Herrmann (Tenor) zu berichten, welche dem Programm nach einen Lieder- und Duettenabend veranstalten sollten, aber thatsächlich nur Lieder sangen, von denen einige von Jos. Schmid als Kompositionen beachtenswert waren. Die junge Dame war nicht einmal musikalisch sicher genug, der Vortrag des Tenors durchaus konventionell. Auch Frau Bielenberg, die sehr geschätzte Begleiterin schien an diesem Abend nicht disponiert.

Einen nicht üblen Eindruck hinterliess die Mezzosopranistin Thea Dora Reicher; ihr nicht gerade starkes Organ ist gut geschult und nicht ohne klanglichen Reiz, aber ihr Vortrag schöpft nur aus der Oberfläche; die angewandte Koketterie bietet keinen Ersatz. Begleiter war Herr C. v. Bos. Es wirkte auch der dem Knabenalter kaum entwachsene talentvolle Geiger Mieczislaw Natrowski mit, der hoffentlich namentlich an seiner Tonbildung weiterarbeitet und sich leichtere Aufgaben vorläufig stellen sollte.

In dem Konzert der Sängerin Anna Lampe interessierten mich die Vorträge der Pianistin Lina van Lier und ihre treffliche Art, zu begleiten.

Verhältnismässig wenig gute Sonaten besitzen wir für Violoncell und Klavier; auch Herrn Walther Lampe ist es in seiner Sonate op. 4 nicht immer geglückt, das richtige klangliche Verhältnis für die beiden Instrumente zu finden; auch hat er den Klavierpart, den er selbst sehr hübsch spielte, interessanter gestaltet als die oft recht schwierige Violoncellstimme, die selbst Herrn Prof. Robert Hausmann zuweilen etwas unbequem war. Im allgemeinen wandelt der junge Komponist auf Brahmschen Pfaden, seine Themen sind vornehm, die musikalische Arbeit solid; wir dürfen jedenfalls für die Zukunft etwas von Herrn Lampe erwarten. Noch ein neues Werk bot dieser Vortragsabend Hausmanns: 3 Stücke von Robert Kahn, der sich wieder einmal als feinsinniger Pianist bewährte, aber sich in seinem op. 25 als Komponist nicht von vorteilhaftester Seite zeigte: die Romanze ist ohne jede Eigenart, die Serenata liebäugelt zu sehr mit dem Publikum, nur das übrigens für Violoncell unbequeme Capriccio zeigt uns den echten Kahn. Der Konzertsängerin Fräulein Ella Harnischfeger geht jede Berechtigung zum öffentlichen Auftreten ab, schon weil sie ständig zu tief singt. Auch Herr Sam Grimson muss sich noch sehr vervollkommnen; ich hörte von ihm das 2. Heft der suitenartigen Schwedischen Tänze von Max Bruch, in den Tempis verschleppt, oft unrein, mit in der Höhe unangenehm scharfer Tongebung; auch klang seine G-Saite direkt hässlich.

Henri Marteau bescherte uns in seinem 2. Konzerte in vollendeter Wiedergabe gleich zwei neue Violinkonzerte, das 3. von Tor Aulin, dessen Schlusssatz mir durch sein erstes keckes Thema besonders gefiel, eine im übrigen sehr achtbare, freilich wenig originelle Komposition eines mit der Violintechnik wohl vertrauten, in der Instrumentation weniger bewanderten Künstlers; und das 2. Konzert von Sinding, dessen Anwesenheit im Konzertsaal zu einer stürmischen Ovation Gelegenheit gab. Zwischen den beiden Konzerten, deren sehr schwierige Begleitung vom philharmonischen Orchester unter Rebicek spielend bewältigt wurde, trug Herr Marteau die Bachsche E-dur-Solosonate nach meinem Geschmack etwas zu robust vor.



Einen oft überwältigenden Eindruck machte die Aufführung der Bachschen H-moll-Messe seitens des Philharmonischen Chors unter der grosszügigen, von echtem Kunstverständnis getragenen Leitung des Herrn Professor Siegfried Ochs. Die dynamischen Steigerungen waren ausgezeichnet, so z. B. in den Chören „Qui tollis peccata“, „Et incarnatus est“, „Crucifixus“, „Confiteor“. Wenn das Kyrie nicht recht wirkte, so lag dies nur an der im Vergleich zu den anderen Sätzen doch schwachen Komposition. War es aber notwendig, einzelne Stellen im „Gloria“ so abgehackt singen zu lassen? Nicht zu unterschätzenden Anteil an dem Erfolg hatte auch das Philharmonische Orchester und der Organist Herr Irrgang. Von den Solisten genügte der Bassist Herr Ffrangcon-Davies nicht; ganz abgesehen davon, dass sein Organ viel zu schwach ist, ist er mit dem Bachschen Stile wenig vertraut, wirkt sein Vortrag einschläfernd. Auch der Tenorist Herr Kammersänger Dr. R. Walter aus München wird stimmlich Viele weniger in seiner Arie als im Duett enttäuscht haben. Eine sehr ansprechende Leistung bot die in Berlin bisher unbekannte Sopranistin Frau Noordewier-Redinggius, die über eine sehr gut geschulte, herrliche Stimme verfügt. Vielleicht noch besser war Frau Geller-Wolter, deren Alt und wunderbare Beherrschung ihrer Aufgabe mich wieder einmal in helle Begeisterung versetzte. Dr. W. Altmann.

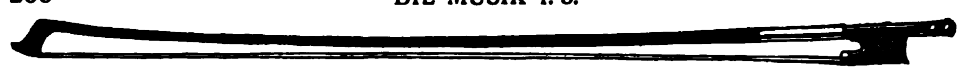
Arthur Friedheim ist ein eminenter Techniker, besitzt dabei einen kräftigen energischen, im pianissimo trotzdem zarten Anschlag und verdiente in mancher Hinsicht den ihm reichlich gespendeten Applaus; doch hätten wir in vielen seiner Leistungen mehr Wärme und musikalisches Empfinden den rasend gesteigerten Tempi vorgezogen. In der Lisztschen H-moll-Ballade vermissten wir die Klarheit, Thema und Variationen von Diabelli-Beethoven behandelte der Künstler fast ausnahmslos als technische Studie. Brillant spielte er Webers Moto perpetuo, ebenso Chopins Präludien in G, Gis und Cis. —

Das Konzert, das die Sopranistin, Fräulein Clara Haessler aus Coburg und die Pianistin, Fräulein Paula Levi aus Danzig gaben, bewies, dass besonders die erstere der beiden Damen keine Ahnung davon besitzt, was zur Konzertreife gehört und dass dieselbe deshalb an die Geduld des Publikums höchst rücksichtslose Anforderungen stellte. Fräulein Levi ist die tüchtigere der beiden Konzertgeberinnen, braucht aber trotzdem noch einige Jahre guten Unterricht und fleissiges Studium, um öffentlich auftreten zu können.

An Herrn Gottfried Galston, der einen Klavierabend mit dem philharmonischen Orchester gab, gefiel uns das ruhige, sichere und dabei doch bescheidene Auftreten, doch liess uns besonders sein mit Orchesterbegleitung gespieltes Konzert von Brahms kalt. Herr Galston verfügt über eine reine Technik und einen eleganten Anschlag, es fehlt ihm aber noch an Kraft, Seele, Ruhe und Tiefe der Empfindung.

Eine höchst begabte Komponistin und technisch und musikalisch hervorragende Pianistin ist Fräulein Adele aus der Ohe, die am gleichen Abend in dem Konzert des Berliner Tonkünstlervereins auftrat. Ihre Kompositionen sind originell, durchaus klar durchgeführt und verdienen, im Konzertsaal Aufnahme zu finden. Die Serenade, Klaviertrio von Herrn Waldemar von Baussnern, der sein Werk mit den Herren Professor Joh. Miersch (Viol) und Königl. Kammervirtuos Oscar Schubert (Klarinette) mit ungemeiner Akuratesse vortrug, hat einige reizende Sätze, und alle drei Instrumente kommen in ihr wirkungsvoll zur Geltung. Am besten gefielen uns der zweite, im Griegschen Stil gehaltene Satz des Adagio (III. Satz) und der letzte in Marschform.

Herr Waldemar Lütschgs Technik ist abgerundet und sicher, sein Anschlag sorgfältig ausgebildet, zart im p, energisch und kraftvoll im ff, ohne dabei hart zu werden. Mit Verständnis für die Klassiker trug der Künstler die Bachsche chromatische Phantasie und Fuge in D-moll und zwei Beethoven-Sonaten vor und zeigte besondere in der klaren, ruhigen und doch brillanten Wiedergabe der 33 Beethovenschen Variationen über einen Walzer von Diabelli seine hohe Begabung und tüchtige Schule. —



Die Sopranistin, Frl. Martha Cunningham gab einen Liederabend mit einem interessanten und ziemlich gut durchgeführten Programm. Die Konzertgeberin sang in italienischer, deutscher und französischer Sprache, leider mit ungenügender Aussprache, besonders der Konsonanten. Ihre Stimme ist angenehm, ziemlich umfangreich, weich im p, aber nicht kräftig genug im f. Der mitwirkende junge Geigenkünstler, Herr Dettmar Dressel, erzielte durch seinen temperamentvollen, in Technik und Ton hervorragenden Vortrag von all' hungerese und der Polonaise von Wilhelmj grossen und wohlverdienten Applaus.

Frau Anna Langenhan-Hirzel aus München spielte das ungemein schwierige Klavierkonzert des Münchener Komponisten Felix vom Rath und die Konzert-Phantasie in G-dur von Tschaikowsky, beide Werke mit dem philharmonischen Orchester. Die Künstlerin besitzt eine brillante Technik, hohe musikalische Begabung und viel Temperament, doch fehlt es ihr an der nöthigen Kraft im Anschlag, um den Intentionen der beiden Komponisten vollauf gewachsen zu sein.

Eines der hervorragendsten Klavierkonzerte seit Beginn dieser Saison war ohne Zweifel dasjenige, welches Herr Professor August Schmid-Lindner, Lehrer an der Akademie der Tonkunst in München gab. Der Künstler bewältigte sein Riesenprogramm in einer Art und Weise, die mir unvergesslich bleiben wird und die das Publikum zu den enthusiastischsten Applausen hinriss. Die unfehlbare Technik, der herrliche, schmiegsame, gesangreiche, dabei doch energische und männliche Anschlag, das selten von anderen Künstlern in so hohem Grade erreichte Tonmalen, welches Herr Schmid-Lindner mittels seines modulationsfähigen Anschlages, seines feinen Gehöres, reinen Tonempfindens und seiner eminenten Pedaltechnik erreicht, sein ernstes Wollen und enormes Können und dabei sein bescheidenes Auftreten, sichern dem jungen Künstler einen Ehrenplatz unter den besten Pianisten der Gegenwart.

Herr Emile R. Blanchet, der mit dem philharmonischen Orchester drei Klavierkonzerte (G-moll, Nr. 2 von Saint-Saëns, D-moll von Bach und Es-dur von Liszt) spielte, ist ein tüchtiger, eleganter Techniker, liess uns aber in musikalischer Hinsicht kalt.

Der erste Beethoven-Abend des Herrn Fréderic Lamond hat uns gar nicht so befriedigt, wie wir es von einem Künstler, der in Berlin nicht weniger als vier Beethoven-Abende veranstaltet, erwarteten. Der Vortrag der herrlichen Sonaten op. 106 und 111 liess viel zu wünschen übrig; wir vermissten Klangfarbe und gesangreichen Ton. Das markige Thema des ersten Satzes der C-moll-Sonate, op. 111, wurde von Herrn Lamond zu rasch genommen, und oft verfiel der Künstler in ein unmotiviertes accellerando. Weit besser gelang die Wiedergabe der andern drei Sonaten, besonders der Appassionata.

Von Leopold Godowsky hörten wir die Es-dur-Sonate, op. 87 von Beethoven und zwar mit schönem, gesangreichen und musikalisch klaren, edlen Vortrag. Ebenso zeugte die Auffassung und Wiedergabe der Brahmsschen Fmoll-Sonate op. 5 von der Gründlichkeit, mit der sich der Künstler in den Charakter dieses Meisters zu vertiefen wusste. Den grössten Erfolg aber erzielte Herr Godowsky, wie immer, durch den phänomenalen Vortrag Chopinscher Kompositionen und besonders mit den Poldinischen Konzert-Etüden.

Von der Bachschen E-dur-Sonate für Klavier und Geige, mit der die Herren José Vianna da Motta und Albert Geloso ihr Konzert einleiteten, hörte man leider nichts von der Violinpartie, da der Pianist im Ensemble viel zu vorlaut war. Glücklicherweise war dieser Fehler bei den nachfolgenden Duos nicht mehr oder in weit geringerem Masse zu bemerken, und in der grossartigen A-dur-Sonate von César Franck war das Ensemble ein künstlerisches. Mit vollendeter Technik spielte Herr Vianna da Motta die ungemein schwierige Bachsche Orgeltoccata in der Busonischen Klavierbearbeitung, eilte aber hie und da in der Wiedergabe der Kreutzer-Sonate, besonders in den beiden



ersten Sätzen. Herr Geloso spielte den Violinpart mit genialer Auffassung und Wärme und so darf wohl sein Vortrag des Franckschen Werkes als ein in jeder Hinsicht musterhafter gelten.

Ein neuer Stern am pianistischen Himmel! Die unfehlbare Sicherheit, die phänomenale Technik und der herrliche, gesangreiche Ton sichern Herrn Ernst Schelling, dem jungen Künstler, der seinen zweiten Klavierabend gab, einen Ehrenplatz unter den Pianisten. Wenn auch ein etwas übertriebener, nicht genügend sorgfältiger Pedalgebrauch und ein hie und da zu rasches Tempo in der sonst schönen und gediegenen Wiedergabe von Schumanns C-dur-Phantasie und auch in der Beethovenschen Appassionata zu rügen waren, so war doch der Genuss, den uns der Künstler durch den technisch und musikalisch vollendeten Vortrag einer Reihe Chopinscher, Lisztscher und Rubinsteinscher Werke bereitete, ein unvergesslicher und Herr Schelling verdiente in vollem Masse die nicht enden wollenden Hervorrufe.

Der Konzertsänger Martin Leeser (Bariton) veranstaltete einen Liederabend, der sehr gut besucht war. Der Konzertgeber besitzt eine angenehme, wenn auch nicht kräftige und umfangreiche Stimme. Sein Tonsatz ist hie und da im forte und in den tiefen Lagen etwas unsicher und auch die Aussprache dürfte etwas deutlicher sein, besonders in den Endungskonsonanten. Dr. Hans Bosshardt.

Die Konzerte der neuen Spielzeit haben uns sonderlich Aufregendes bisher nicht gebracht. Nicht ganz gut und nicht ganz schlecht: es blieb immer bei einer angenehmen Mitteltemperatur. Eine Ausnahme machte Herr Ernst Schelling, der sich als ein hervorragender Klavierspieler einführte. Seine Technik ist ungemein reich entwickelt, sein Vortrag geht vorläufig noch zumeist aufs Glänzende aus. Paderewskis „Polnische Fantasie“ überwältigte er mit Bravour, warm hat er uns mit dieser Musikraserei nicht gemacht. Maria Krebs ist eine geschätzte Sängerin. Ihr Liederabend in der Singakademie bestätigte, was wir schon längst wussten: ihre Stimme ist über die Blüte hinweg und detoniert oft recht empfindlich. Der Vortrag ist sinngemäss und durchdacht; Offenbarungen werden uns nicht geboten. In einigen kleineren Stücken von Rachmaninoff und Grieg machte der mitwirkende Herr C. v. Bos wieder gut, was er vorher an Beethovens C-moll-Variationen gesündigt hatte; als Begleiter war er ohne Tadel. Tilly Koenen bewies in einem Liederabend, dass die Indisposition des Niederrheinischen Musikfestes nur eine vorübergehende gewesen. Wundervoll wohllautend klang ihr weiches Organ. Am Klavier sass Waldemar Lütschg. Zwei neue Erscheinungen waren Regine Mach und Ella Hermann. Jene hat die Schule, diese die Stimme: vielleicht entschliessen sich die Damen, einmal ein gemeinsames Konzert zu geben!

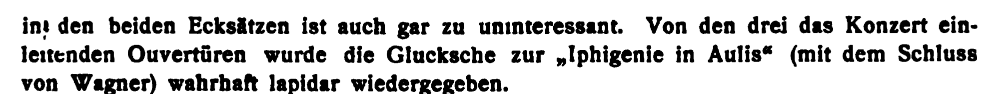
Eine junge Sängerin aus dem Lande der Tulpen, Julia Culp, führte sich durch einen Liederabend erfolgreich ein. Sie besitzt eine jener vollen sonoren Altstimmen, mit denen unsere niederdeutschen Landsmänninnen in besonderem Masse gesegnet zu sein scheinen. Zudem ist die Stimme ausgezeichnet gebildet und der Vortrag nobel. Ein geschmackvoll zusammengestelltes Programm vereinigte Gesänge von Schubert, Hugo Wolf, Johannes Brahms und Wilhelm Berger. Das zweite „grosse B“ sass in persona am Flügel, und man muss von ihm sagen, es begleitet besser, als es komponiert. Solide Genüsse, wie man sie erwartet und wie sie auch stets einzutreffen pflegen, waren die Liederabende von Margarethe Petersen, M. Blanck-Peters und A. van Eweyk. Frl. Petersen, bekannt durch ihre pfadfinderischen Neigungen hauptsächlich auf nordischem Gebiet, liess ihre reife Kunst drei Liedern von Ludwig Schytte angedeihen, die zu den besten Schöpfungen dieses reichbegabten aber ungleichen dänischen Tondichters gehören. Der „geschätzten“ Mitwirkung eines Komponisten hatte sich auch Frau Blanck-Peters versichert, die im übrigen durch ihre Vorträge wohl nur zeigen wollte, dass man bei ihr in eine ausgezeichnete Schule geht. Alfred Reisenauer, er

war der „Geschätzte", betreibt den merkwürdigen Sport bereits längst und gut, komponierte Texte abermals zu vertonen, und zwar in einer zwischen Geschwollenheit und Abgerissenheit schwankenden Manier. Vorbild: Liszt. Trotzdem heimste er zwei Da Capos ein. A. van Eweyk sang Lieder von Schubert, Brahms, Kaun und Wolf. Der Zutritt zu Werken wie „An Schwager Kronos" ist ihm verwehrt, dagegen bringt er Stücke wie den „Schiffer" prächtig heraus. Was sich sonst noch einem geehrten Publikum vorstellte, hatte teils kein Glück, teils kein Talent. Frl. Emma Gerok verfiel auf den — von ihrem Standpunkt aus — sonderbaren Gedanken, einen Brahms-Abend zu veranstalten. Weder Stimme noch Vortrag gaben ihr ein Recht zu dieser Kühnheit, die selbst eine Lili Lehmann schrecken würde. Frl. Johanna Granzow vermochte mit ihrem kleinen, sonst hübsch gebildeten Sopran selbst den Bechsteinsaal nicht zu füllen: Knospenhaft verschlossen ist auch ihre Seele noch. Halb von der Zeit, halb von dem Wetter angegriffen schienen die Stimmen von Frl. Heilbron und Herrn Wever, die sich zu einem Konzert in der Singakademie verbunden hatten. Erfreulicher, drum hab' ich sie mir zum Schluss aufgespart, waren die Vorträge von Frl. Selma Thomas. Ihr Vermögen, den Inhalt eines Liedes restlos wiederzugeben, kam besonders zwei neuen Gesängen von S. von Hausegger zu Gute, dem interessanten und jetzt viel genanntenKomponisten des „Barbarossa" und der „Dionysischen Fantasie"

Dr. E. Urban.

Den Kulminationspunkt der jungen Konzert-Saison bildete die erste Vorführung (im Rahmen der Philharmonischen Konzerte) der symphonischen Dichtung „Barbarossa" von Siegmund von Hausegger durch das Philharmonische Orchester unter Arthur Nikisch. Die Wiedergabe war glanzvoll und des genialen Werkes würdig. Wie Nikisch den zweiten Satz „Der Zauberberg" herausbringt, wie er ihm Farbe, Stimmung und Plastik zu geben versteht, ist einfach grandios, und wird dem verständnisvollen Zuhörer unvergesslich bleiben. Man spiele das Werk nur recht häufig in den populären Konzerten des Philharmonischen Orchesters, es wird sich schnell einbürgern. Die Themen sind nicht schmalbrüstig, ihren langen Atem verwenden sie zum Ausspinnen schwungvoller, gut einprägsamer, melodischer Linien voll Kraft und Leben, die dem Deutschen ans Herz gehen müssen; die Struktur, die die Form keineswegs zertrümmert, ist klar, der dichterische Vorwurf sympathisch und durchaus musikalisch, das Orchester klingt, und die Faktur zwingt zur Bewunderung. Das Werk besitzt somit alle Eigenschaften, die eine enthusiastische Aufnahme beim Publikum verbürgen. Und doch versagte das Publikum an diesem Abend. Es war offenbar verschüchtert durch die gewaltige Sprache dieses „Eigenen": die typische Begleiterscheinung bei seinem jedesmaligen ersten Begegnen mit etwas wirklich Bedeutsamem, Neuem. Wie verblasst klang dagegen Mendelssohns Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt". Auch Teresa Carreños Temperament und gewaltige Technik konnten uns das D-moll-Konzert von Rubinstein nicht geniessbarer machen. Nur der erste Satz mit seinem schönen Thema vermag noch vorübergehend zu interessieren. Das Publikum bejubelte die gefeierte Pianistin gebührend. Beethovens sonnig-heitere Achte, ewig frisch und unverwelkbar, bildete den Schluss dieses bemerkenswerten Konzertes.

Das zweite Symphonie-Konzert der Königl. Kapelle unter Leitung Weingartners brachte die „Bergsymphonie" von Liszt in glänzender Wiedergabe. Mit Leichtigkeit können Nörgler auch hier wieder das Starenlied der kompositorischen Impotenz Liszts anstimmen. Lassen wir ihnen ihr Vergnügen. Die Naivität des grossen Künstlers und goldguten Menschen spricht aus dem Werk. Alles quillt aus einem reichen Innern, verklärt von Poesie. Das Werk ist empfunden, geschaut, aber nicht „gemacht". Das Publikum konnte zu der Lisztschen Subjektivität leider keine Brücke finden. Merkwürdig farblos nahm sich dagegen die Schumannsche C-Dur-Symphonie aus. Der Orchestersatz



in den beiden Ecksätzen ist auch gar zu uninteressant. Von den drei das Konzert einleitenden Ouvertüren wurde die Glucksche zur „Iphigenie in Aulis" (mit dem Schluss von Wagner) wahrhaft lapidar wiedergegeben.

Herr Hugo Kaun aus Milwaukee veranstaltete mit den Berliner Philharmonikern ein Konzert mit eigenen Kompositionen. Trotz des achtungsgebietenden Könnens und der geschickten Mache konnten die Kompositionen kein Interesse erwecken. Die Musik ist physiognomielos, phlegmatisch und stark nachempfunden. Die Lieder, mit denen sich Fräulein Blumenbach abmühte, sind wegen ihrer Reizlosigkeit noch geringer zu bewerten, als die Orchesterstücke, denen wenigstens durch die Orchestrierung ein glänzendes Mäntelchen umgehängt ist.

Mit einem stürmischen Erfolge schloss das erste Konzert des Tonkünstlerorchesters unter Richard Srauss' Führung. Der dies Wunder wirkte, war Bruckner mit seiner Richard Wagner gewidmeten D-moll Symphonie! Das auf 90 Musiker verstärkte Orchester war überraschend gut; erhält es sich auf dieser Höhe der Leistungsfähigkeit, so wird man es von nun an ernst nehmen müssen. Die Wiedergabe der Lisztschen Bergsymphonie vermochte noch nicht recht zu erwärmen; dagegen stand das Orchester schon in der Begleitung des im besten Falle „interessanten" Sgambatischen Klavierkonzerts, das Emil Sauer mit einer bei ihm ungewohnten Kraftentfaltung wahrhaft glänzend darstellte, auf beträchtlicher Höhe. Den Beifall auch des Missgünstigen zu erzwingen und sich durchzusetzen gelang dem Orchester aber erst durch die Art, wie es unter Strauss' hingebender, grosszügiger Leitung der Brucknerschen Symphonie zum klingenden Leben verhalf. Das machtvolle Trompetenthema des ersten Satzes, das Wagner so oft erfreut hat, lieferte den Grundton der schwungvoll erhabenen Wiedergabe. Der zweite Satz, den der Bayreuther Meister nie breit genug sich wünschte, wurde m. E. zu schnell genommen und verlor darum beträchtlich an Wirkung. Den genialen dritten Satz nuancierte Strauss auf das Köstlichste; ganz prachtvoll kam die österreichische Dialektik des Trios zur Geltung. Der Schlusssatz aber war grandios herausgearbeitet, und als das erste Thema gegen Schluss des Werkes in strahlendem Glanze wieder aufleuchtete, da war der Sieg entschieden. So hat Berlin nicht nur ein drittes Orchester gewonnen, sondern es ist hiermit vielleicht auch der Stein ins Rollen gekommen, dem verbannten Meister eine Heimstätte im Konzertsaal zu schaffen. Schon regt's sich überall für Bruckner. Dass Strauss die Initiative hatte, kann ihm nicht hoch genug angerechnet werden! Vielleicht erleben wir im Rahmen dieser Konzerte recht bald die Aufführung der titanenhaften achten Symphonie des Meisters.

B. S.

BRAUNSCHWEIG: Die Konzertsaison setzte hier mit einem Volkskonzert des Lehrer-Gesangvereins ein. Derselbe erwirbt sich mit diesen Veranstaltungen grosse Verdienste; denn er bestreitet die Unkosten aus seiner Kasse und verteilt die Eintrittskarten gratis in den Schulen an die Armen. Diese folgen der Einladung gern und so zahlreich, dass die Ägydienhalle, eine frühere gotische Kirche, die Napoleon I. zu einem Fourage-Magazin einrichtete, bis auf den letzten Platz gefüllt war. Der Chor von circa 150 Sängern überwand die mangelhafte Akustik des gewaltigen Raumes vollkommen. Das Programm enthielt Volks- und Kunstlieder, von letzteren 2 Nummern Hegars („Graf Werdenberg" und „Zwei Särge"), des Ehrenmitgliedes des Vereins. Das Publikum gab seinem Dank durch lebhaften Beifall Ausdruck. Zwei Mitglieder steuerten einige ansprechende Sololieder bei, ausserdem spielte Kammervirtuos Bieler, der treffliche Solocellist unserer Hofkapelle, mit dem stellvertretenden Dirigenten Herrn Domkantor Wilms, der auch die Chöre leitete, eine Sonate von Locatelli und einige kleinere Werke.

Ernst Stier.

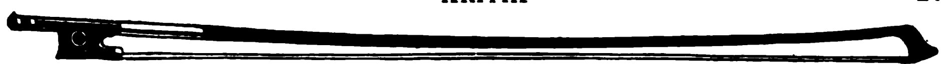
DARMSTADT: Die Konzertsaison nahm mit einem von dem hiesigen Richard Wagner-Verein veranstalteten „Deutschen Klavierabend" der Pianistin Henriette Schelle aus Köln ihren Anfang. Die Dame erwies sich durch die stilvolle Durchführung eines künstlerisch recht anspruchsvollen Programms als eine Pianistin von hervorragenden technischen Vermögen, intelligenter Auffassung und einer alle Nuancen mit der Feinfühligkeit einer echten Künstlernatur beherrschenden Vortragskunst. — Einen hohen Genuss bereitete dem musikverständigen Publikum der von dem Weingartner-Ensemble: den Herren Weingartner, Rettich und Warnke, veranstaltete Trio-Abend, dem im Verlaufe dieses Winters noch drei weitere Kammermusik-Abende folgen werden. Das Künstler-Ensemble spielte die Trios: B-dur, No. 2 von Mozart, op. 5, B-moll von Volkmann und op. 70, D-dur von Beethoven, und begeisterte durch mustergültiges fein abgetöntes Zusammenspiel, technische Beherrschung, musikalische Charakteristik und ausgezeichneten Vortrag. Dr. O. Waldaestel.

DÜSSELDORF: Der Gesangverein Düsseldorf, welcher bisher in seiner öffentlichen Thätigkeit mit dem städtischen Musikvereine alternierte, hat unlängst sein Arbeitsprogramm geändert und widmet sich nun der verdienstvollen Pflege der volkstümlichen Kunst. Dass er sich damit auf eine gesunde Basis stellte, das bewies schon sein erstes Konzert. Gegen einen sehr niedrigen Eintrittspreis von 60 Pfennigen veranstaltete der Verein eine Aufführung des Oratoriums „Die Schöpfung" von Haydn, die sich eines ausgezeichneten Gelingens erfreute. Das Werk erfuhr unter Musikdirektor Dr. Limbarts Leitung eine sehr anerkennenswerte Wiedergabe. Der Chor sang rein und frisch. Das Orchester, die verstärkte Kapelle des 39. Füselierregimentes, löste seine Aufgabe ebenfalls einwandfrei. Unter den Solisten that sich Frau Hiller-Rückbeil aus Stuttgart besonders hervor. Die Herren Joachim (Tenor), Harres (Bass) aus Darmstadt leisteten Befriedigendes. — Nach Fertigstellung des sehr geschmackvoll renovierten, grossen Kaisersaales der städtischen Tonhalle nahm daselbst auch Kapellmeister Otto Reibold seine regelmässig am Samstag stattfindenden, populären Symphoniekonzerte wieder auf. Die erste dieswinterliche der beliebten Veranstaltungen brachte ein Programm „Historischer Meister-Abend", mit Werken von J. S. Bach bis auf Wagners Faustouvertüre zu gediegener Ausführung. Der Saal war ausverkauft, und der Beifall ein ausserordentlich warmer. Eccarius-Sieber.

EISENACH: Welche Feder wäre imstande die Begeisterung zu schildern, die sich der zahlreichen aus nah und fern in Eisenach erschienenen Zuhörer während der Dauer des Beethoven-Festes, vom 5. bis 7. Oktober cr., bemächtigte und die oft in minutenlangem Beifallsturm sich äusserte. Herr Generalmusikdirektor Steinbach, der Veranstalter und Leiter des unserem grössten Meister der Instrumentalmusik geltenden Festes, hat im Verein mit der Meininger Hofkapelle und mit Unterstützung hervorragender Solisten sowohl, als auch des Eisenacher Musikvereins Wunderthaten vollbracht und das Wort Beethovens: „Musik ist höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie" zur Wahrheit gemacht.

Die Meininger Hofkapelle eröffnete am Sonnabend, den 5. Oktober, das Fest mit der schwungvollen Wiedergabe der Ouverture „Zur Weihe des Hauses", nach welcher Herr Hofschauspieler Nachbaur den von Peter Cornelius zur Beethoven-Feier in Weimar, am 17. Dezember 1858, gedichteten Prolog sprach. Die jugendfrische C-dur-Symphonie und die „Eroica", welche mit ihrem Trauermarsch und dem grandiosen Allegro geradezu überwältigend wirkte, bildeten den übrigen instrumentalen Teil des ersten Konzerts.

Das Hauptinteresse in dem zweiten Konzert, das am Sonntag Vormittag stattfand, konzentrierte sich, soweit dasselbe aus Instrumentalwerken bestand, auf das Rondino für Blasinstrumente (aus dem Nachlasse Beethovens), das in einer entzückenden Weise zu



Gehör gebracht wurde. Man weiss nicht, soll man den Glanz der Klarinetten, die Zartheit der Oboen und Fagotts oder die Sicherheit der Tongebung der Hornisten mehr bewundern; war es doch, als am Schlusse des reizenden Werkes die Hornisten im pianissimo einsetzten, als sende der Geist Beethovens der andächtig lauschenden Gemeinde aus dem Jenseits seinen Gruss. Ein nicht endenwollender Beifall veranlasste die Künstler, das Rondino zu wiederholen. Von den drei „Leonoren"-Ouvertüren, die ebenfalls in dem zweiten Konzert zur Wiedergabe gelangten, fesselte besonders die dritte.

Das folgende Konzert brachte in vollendeter Ausführung die beiden Monumentalwerke, die C-moll- und die A-dur-Symphonie; wie leidenschaftlich wurde der erste Satz jener gespielt, wie lieblich und zart klang der zweite Satz dieser!

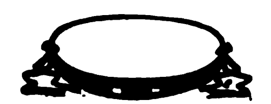
Das vierte und letzte Konzert wurde mit der düsteren „Coriolan"-Ouverture eingeleitet, der die sonnig heitere Fantasie für Pianoforte, Chor und Orchester folgte, dieser schloss sich die Ouverture zu Goethes „Egmont" an und die „Neunte" bildete den Schluss des Festes. Die Cellisten in der „Coriolan"-Ouverture, die Holzbläser, welche in der Phantasie wahrhaft Wunder wirkten, ihren grössten Triumph aber in dem Adagio der Symphonie feierten, die Violinisten mit ihrem gesangreichen Ton in demselben Satze, sie alle haben aufs neue den guten Ruf der „Meininger" gesichert.

Von den Instrumental-Solisten, den Herren Professor Carl Halir und Frederic Lamond, verdient der erstere die Palme. Herr Halir spielte in einer der Grösse Beethovens würdigen Weise das Violin-Konzert und die beiden Romanzen; die Wiedergabe des letzeren stand jedoch nicht ganz auf der Höhe der des Konzertes. Von den Leistungen des Herrn Lamond war ich einigermassen enttäuscht, denn von der dem Es-dur-Klavier-Konzert innewohnenden Poesie war bei seinem Vortrage wenig zu verspüren. Besser wusste er dem kindlich heiteren Charakter der Phantasie gerecht zu werden, und der nach Beendigung derselben ihm zu Teil gewordene Beifall war ein durchaus gerechter, während Tags zuvor das Publikum wohl noch zu sehr unter dem Banne der vorher gehörten C-moll-Symphonie stand, als es Herrn Lamond nach dem Vortrage des Konzerts durch fünfmaligen Hervorruf auszeichnete.

Unter den Gesangs-Solisten ragte Frau Noordewier-Reddingius besonders hervor. Mit einem prachtvollen Organ begabt, wusste sie auch durch einen exellenten Vortrag sowohl dem leidenschaftlichen Charakter der „Ah, perfido"-Arie, als auch dem naiven des „Die Trommel gerühret" gerecht zu werden. Herrn von Zur-Mühlen, der den Liederkreis „An die ferne Geliebte" zum Vortrag brachte, hat man wohl schon besser singen hören; er schien, wie man sich in solchen Fällen sehr gern auszudrücken beliebt, nicht gut disponiert. Die Soli in der Fantasie und in der IX. Symphonie sangen ausser den bereits Genannten, Fraulein Maria Philippi (Alt) und Herr Fritz Haas (Bass). Letzterer brachte mit seiner sympathischen Stimme das Recitativ „O Freunde, nicht diese Töne" zur rechten Geltung. Der Chor lösste seine bekanntermassen nicht leichte Aufgabe zur Zufriedenheit.

Herr Generalmusikdirektor Steinbach kann mit der Genugthuung auf das von ihm arrangierte und geleitete Fest zurückblicken. Der erste Bürgermeister Eisenachs, Herr Dr. von Fewson, stattete ihm nach Beendigung der „Neunten" den Dank für den allen Erschienenen bereiteten weihevollen Genuss in bewegten Worten aus, und in zwei Riesenkränzen fand dieser Dank auch seinen sichtbaren Ausdruck.

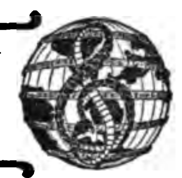
Max Puttmann.







ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN



Geschichte des Gürzenich-Orchesters. Die Ansichten des stolzen Kölner Baues, seiner Façade sowohl wie des grossartigen Saales, bedürfen keiner weiteren Erklärungen. Auch die Porträts der vier Dirigenten des berühmten Orchesters: Konradin Kreutzer,*) Heinrich Dorn, Ferdinand Hiller und des jetzt noch in unermüdlicher Schaffenskraft hingebungsvoll thätigen Franz Wüllner entraten, als zur Geschichte des Orchesters gehörig, jedes weiteren Kommentars. Die im Text (Seite 193) publizierte Hiller-Karikatur trägt auf dem vergilbten Original, nach dem sie hier reproduziert wurde, als Unterschrift die Frage: „Wem gehört die Glatze?"

Hugo Wolf. Die drei hier zum erstenmale wiedergegebenen Brieffragmente hat Herr Dr. Ernst Decsey bereits auf Seite 141 (im zweiten Oktoberheft der „Musik") eingehend charakterisiert.

Bellinis und Naumanns Porträts ergaben sich als notwendige Begleiter zu den Aufsätzen in diesem Heft.

Das Musezimmer oder vielmehr eine Ecke aus einem Musezimmer, mit der der Berliner Architekt A. Biberfeld auf der diesjährigen Berliner Kunstausstellung vertreten war, hat ebensoviel Lob wie Anfeindungen erfahren. Nach unserer Ansicht ist Biberfelds Zimmer von so starker Eigenart und übt in seinen Farben (die Tapete ist blau, das Holzwerk rostrot, der Mittelbezug orange) einen so stimmungsvollen Reiz aus, dass wir unseren Lesern die Wiedergabe nicht vorenthalten wollten. Prachtvoll wirkt besonders das Klavier mit dem geschnitzten Beethovenkopf, und der Notenständer scheint uns wegen seiner interessanten und durchaus praktischen Struktur besonders bemerkenswert.

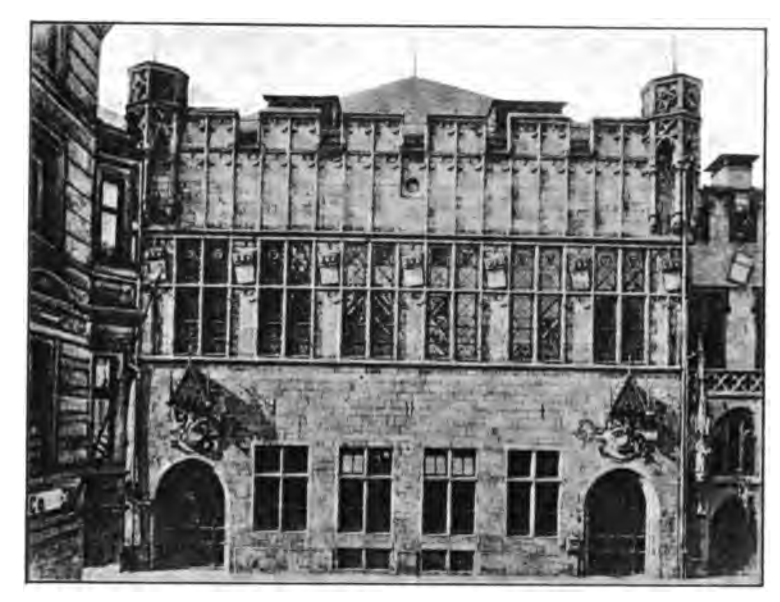
Das Motto dieses Heftes entstammt dem Adagio der achten Symphonie Bruckners, einem der machtvollsten, feierlichsten und erfindungsreichsten Symphoniesätze der Weltliteratur. Wann wird die Zeit kommen, wo sich unsere Dirigenten dieses Könners so annehmen, wie es der Reichtum und die Kraft seiner Gedanken gebieten?

---

*) Laut Taufschein Kreuzer.



Verantwortlicher Leiter: Kapellmeister Bernhard Schuster.
Für die Inserate: W. Philipp. Beide in Berlin.
Druck von Herrosé & Ziemsen, Wittenberg, Bezirk Halle.





I. 3

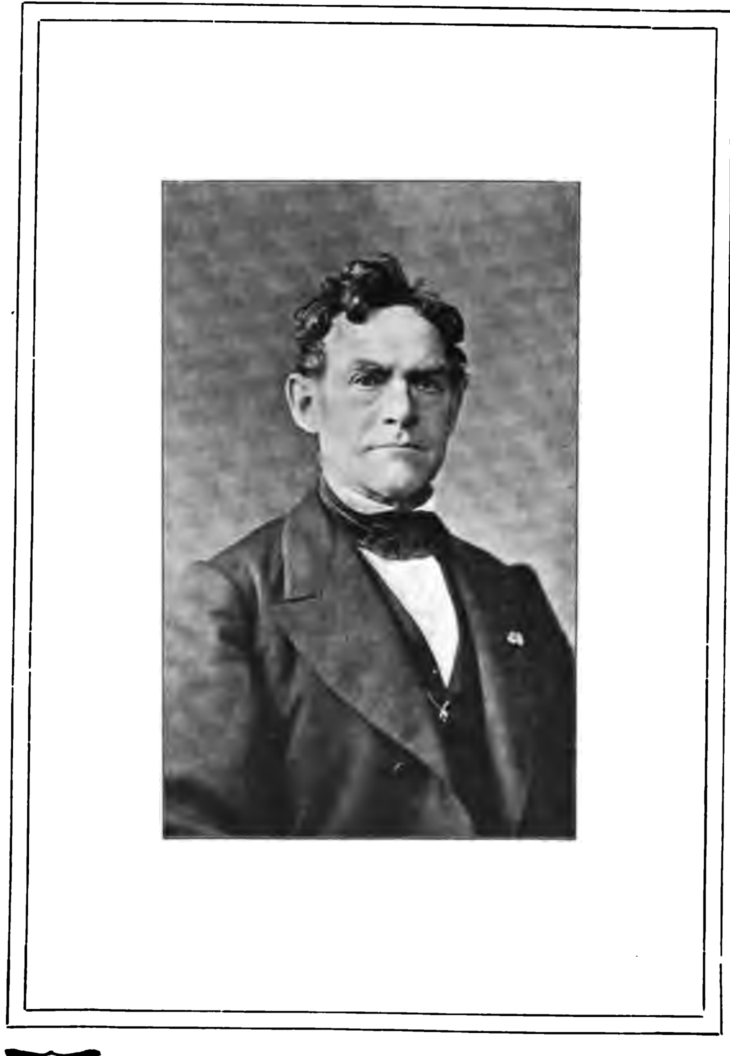
FAÇADE DES GÜRZENICH





I. 3

DER GÜRZENICH-SAAL





I. 3

HEINRICH DORN







I. 3

FRANZ WÜLLNER





I. 3

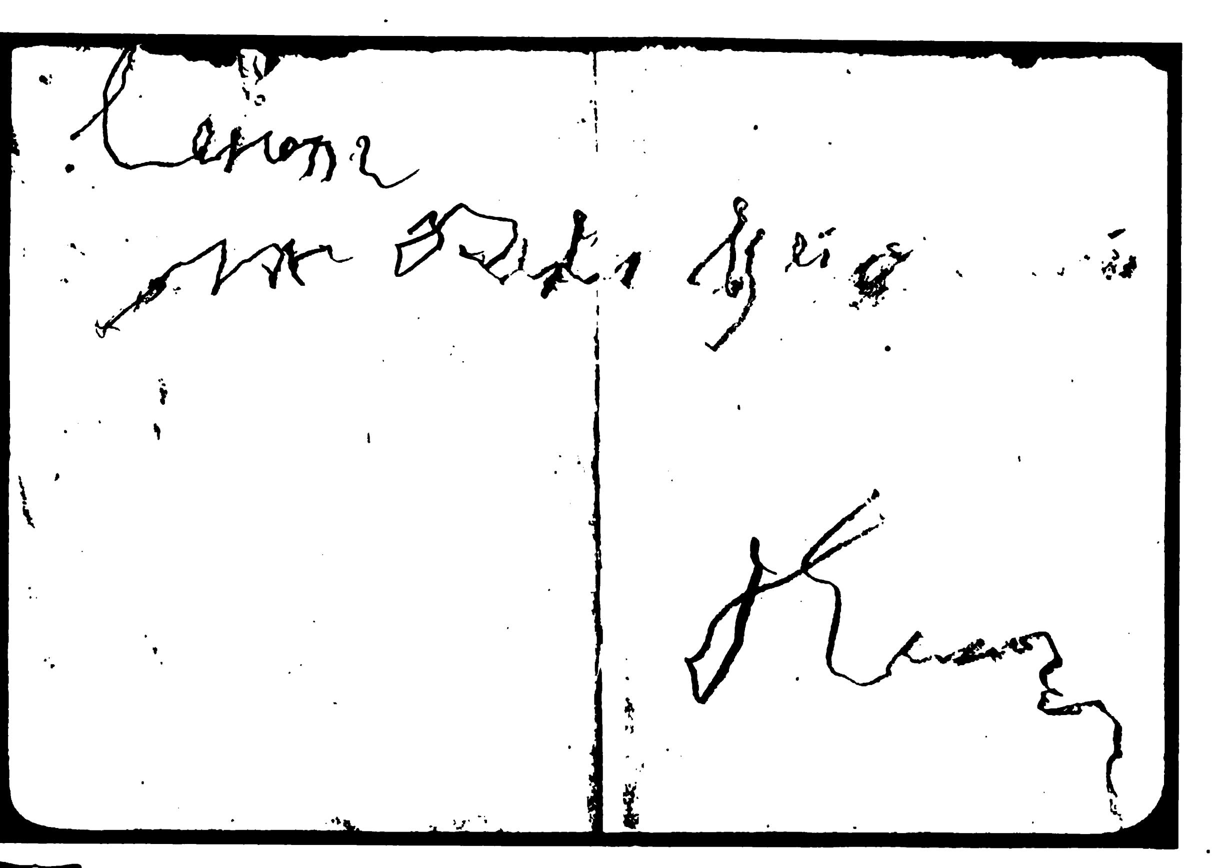
FRANZ WÜLLNER

[illegible] nicht so-
bald wie möglich zu Vielleicht kannst Du auch
Gott befreien. Wage Du wolltest die
Aufsicht über mich übernehmen!
Ich muss ja aus der Anstalt kommen.
Wir würden uns sehr gut vertragen.
Sorge aber, dass ich wieder ins
Freie gelange. Ein gewisser Feitel
ist hier gewesen, der mit seiner
Schwester (wie er vorgibt) [illegible]
[illegible] die Anstalt gestern
verlassen haben. Ich erbarme Dich
Dich meiner u. denke an die schönen Tage
die wir gemeinsam am [illegible] verlebt.
Vielleicht kannst Du auch Gilbert veran-
lassen Dich hierher zu begleiten.
Kurz rette mich, wenn ich noch zu retten
bin. Herzliche Grüße an Alle.



I. 3

BRIEFFRAGMENT VON
HUGO WOLF (1899)

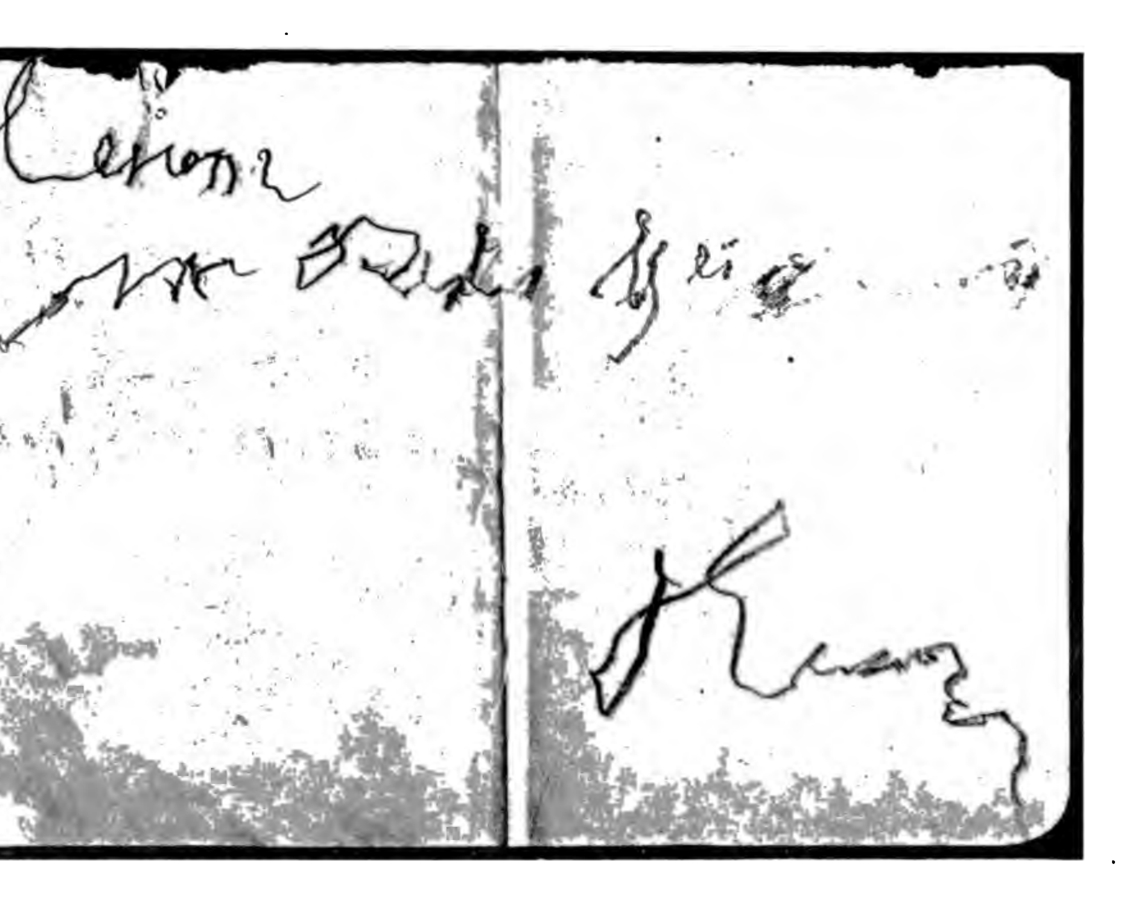




I. 3

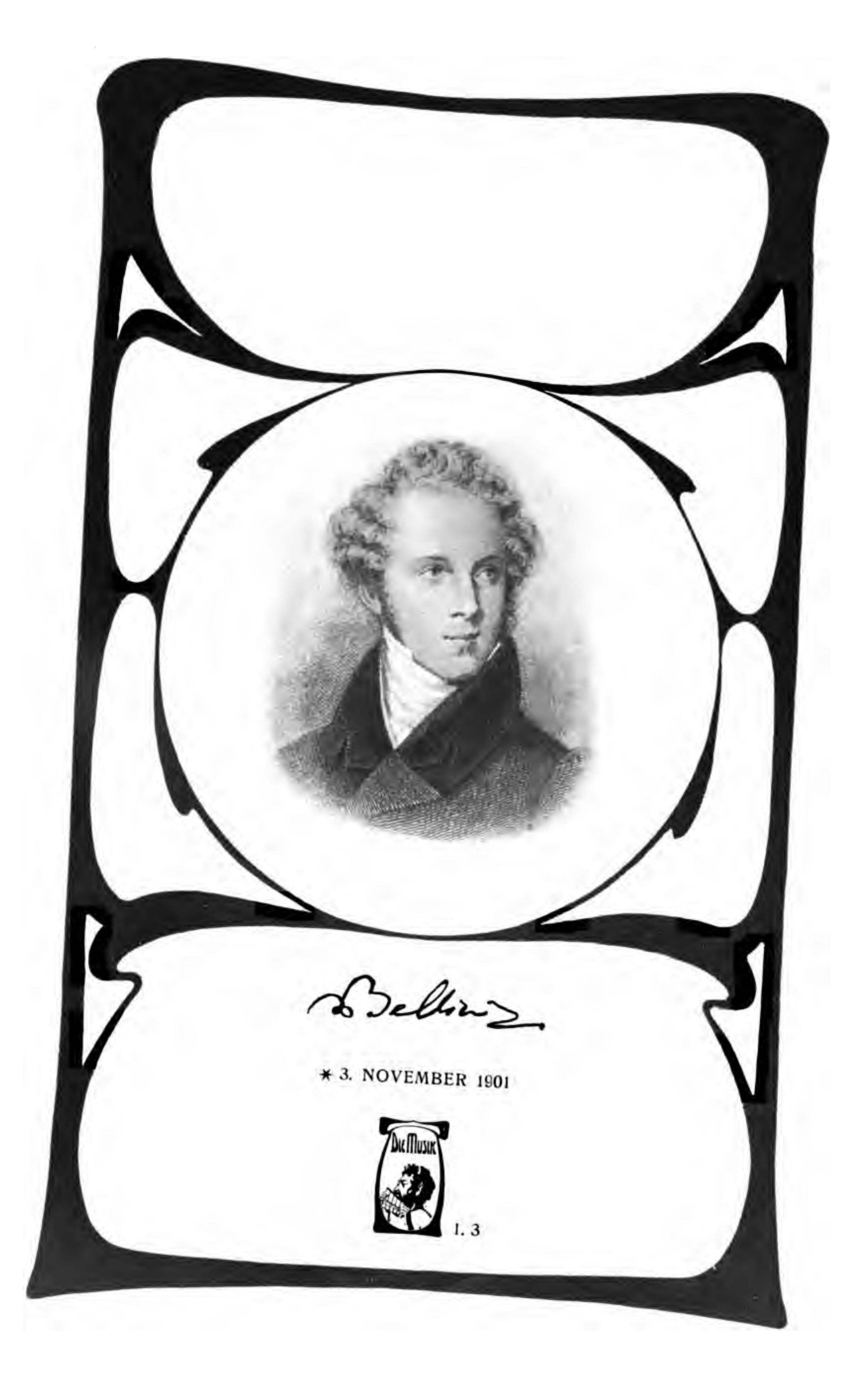


HANDSCHRIFT HUGO WOLFS
AUS DEM JAHRE 1901 ○ ○ ○

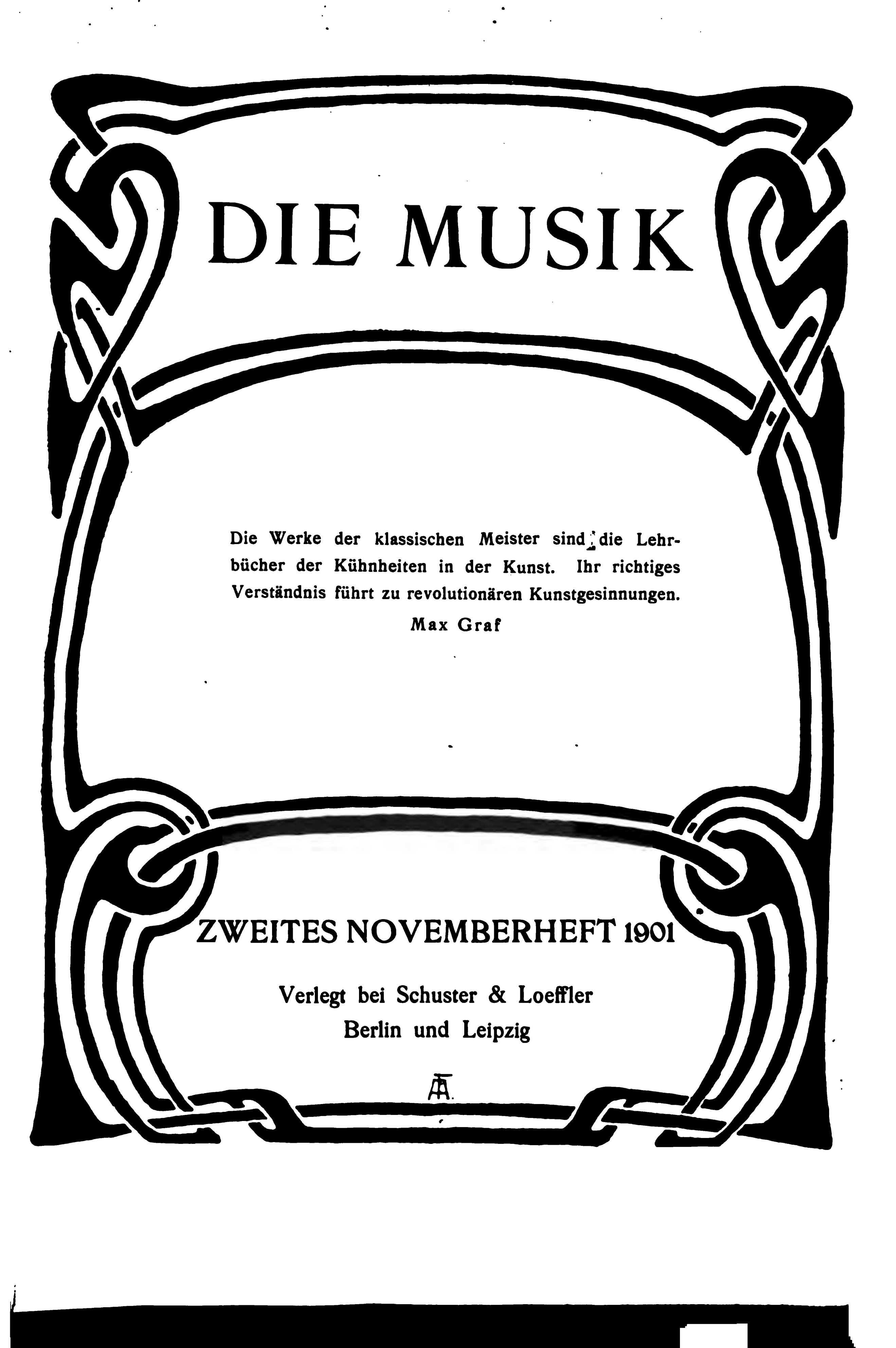


HANDSCHRIFT HUGO WOLFS
AUS DEM JAHRE 1901 ○ ○ ○




Bellini
✶ 3. NOVEMBER 1901
Die Musik
I. 3





DIE MUSIK

Die Werke der klassischen Meister sind die Lehrbücher der Kühnheiten in der Kunst. Ihr richtiges Verständnis führt zu revolutionären Kunstgesinnungen.

Max Graf

ZWEITES NOVEMBERHEFT 1901

Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig





ERINNERUNGEN AN RICHARD WAGNER

von

R. Frhr. v. Seydlitz-Starnberg

Wer etwa im folgenden bedeutende Enthüllungen über den Bayreuther Meister erwartet, — den muss ich sogleich enttäuschen. Ich kann nichts geben als Mosaiksteinchen, aus denen ein Teil vom Bilde des Unvergesslichen sich zusammenfügen lässt, und zwar eben nur solche kleine Brocken, die den Menschen, nicht den Dichterkomponisten der Nachwelt lebendig zu erhalten geeignet sind. Aber eines verspreche ich: die Stückchen sind aus einem Porträt en face — nicht aus dem zum Überdruss bekannten Profilbilde mit Mütze, Nase und Kinn. Man versteht: was er mir sagte, wie er sich im Verkehr mit mir benahm und zeigte, — als heiterer Gesellschafter, als Familienvater, kurz, als Mann im Hauskleide, das gebe ich, wie es mir unausgelöscht in der Erinnerung blieb; der grosse Ton- und Wortdichter, der unnachahmliche Dirigent, der sein Antlitz der Welt, — der Mit-, Vor- und Nachwelt, zuwandte, ist von besseren Federn oft und treffend genug gezeichnet worden.

Auch habe ich grundsätzlich, so oft ich mit ihm zusammen war, keine Versuche gemacht, ihn über etwas „Fachliches" auszuholen; zum Interviewer hatte ich nie Talent und in diesem Falle auch viel zu viel Ehrfurcht. Gerade darum aber ist vielleicht das, was er mir ungefragt sagte, wertvoller, denn es kam freiwillig und ohne Rück- und Vorsicht heraus.

Eine einzige Ausnahme von meiner Zurückhaltung bildet die Frage, die ich im Frühjahr 1878 an ihn richtete, und deren vertrauensvoll ihm anheimgegebene „Verbescheidung" über mein weiteres Leben disponieren sollte. Ich war damals in der Lage, absolut frei meine Zukunft zu gestalten, und hatte den Entschluss gefasst, mich in irgend einer Weise dem Theater (nicht bloss dem Bayreuther Festspiel) nützlich zu machen. Wie dies anzufangen sei, darüber hatte ich zwar schon hier und da mir Rat erbeten, aber keinen befriedigenden erhalten. Mir schwebte eine Art idealer Intendanzführung vor; aber den Weg hierzu mir zu zeigen war niemand imstande gewesen, etwa abgesehen von Herrn v. Strantz, der mir kurzerhand riet: „Wissen Sie was, kaufen Sie einfach ein Theater!" Ich hatte dabei keine Ermutigung gefühlt; und so lenkte ich meinen Schritt nach Bayreuth. Dort, das wusste ich, musste die grosse Erfahrung und die Gabe, jeden an seinen Platz zu stellen, mir Klarheit verschaffen über

den Weg und die Aussichten, die meine etwaige Befähigung dazu bot; und die gütige und liebenswürdige Aufnahme, die ich stets in Wahnfried gefunden hatte, machte mir den Schritt leichter, als meine sonstige zaghafte Schüchternheit erhoffen liess.

Und ich hatte es nicht zu bereuen; denn wenn auch jener Theatertraum dabei in Scherben ging, so hatte ich das (seitdem öfter wiederholte) Glück, Wagner und seine Familie, sowie Liszt, ohne Störung durch Festtrubel und Verehrer-Weihrauch in Ruhe geniessen zu können.

Auf einem Morgenspaziergang im Garten hinterm Hause, oft an der Stelle vorüberwandelnd, wo jetzt seine sterblichen Überreste ruhen, nahm er mich nun ins Gebet.

„Also — was hör ich, Sie wollen zum Theater? Na, Sie heissen auch nicht umsonst Seydlitz, — denn Sie müssen einen fabelhaften Mut haben! Wissen Sie denn, was das heisst, sich als anständiger, gebildeter Mensch in den Augiasstall zu wagen?"

„Es ist vielleicht der Mut der Unkenntnis," warf ich lachend ein. Er aber brach in einen flammenden Redestrom los, in welchem ein so vernichtendes Urteil über unsere Theaterzustände enthalten war, dass ich hier die schärfsten Hiebe gar nicht, die anderen nur gemildert herzusetzen wage. „Verfault und verkommen, zu einem gemeinen Geldgeschäft geworden, regiert von Kleinlichkeit, armseligem Brotneid, verderbt in allen Gliedern und wieder alles dadurch weiter verderbend, — das ist unser deutsches Theater. Glauben Sie mir, — da hinein etwas Gutes, Schönes, Grosses zu tragen, dazu gehört eine ungeheure Energie und ein Rhinocerosfell. Mir hätte es den Rücken gebrochen, das weiss ich, und danke meinem Schicksal, welches mich bald davon erlöste."

Meinem wohl sichtbar gewordenen Erstaunen über die letzten Worte liess er nicht Zeit, sondern holte weiter aus:

„Nein! — Und dann vor allem dieses Meer von Unbildung! Unsere Theaterdirektoren! Die Kerle können ja nicht einmal deutsch! So einer ist im stande „die-de-da" zu sagen, anstatt „welche". Schauderhaft, Sie glauben gar nicht. Na, und da wollen Sie als Ritter Delorges hineinsteigen, zwischen Tiger und Leun mitten hinein, bloss um der schönen Augen der Kunst willen?"

In dieser Weise „scheuchte" er weiter, bis ich mit der Erklärung zu Wort kam, so traurige Zustände könnten mich eher anspornen, als irre machen; ja, ich hielte es für hohe Pflicht aller nur irgendwie Berufenen, mit aller Kraft für Besserung zu wirken.

„Besserung!" schrie er da, schnell sich hinterm Ohr kratzend — bei ihm stets Zeichen von Unmut und Ungeduld — „Besserung! Hören Sie, Sie sind fürchterlich jung, nehmen Sie mir's nicht übel!"



Und nun goss er aus der Schale seines reifen Zornes weitere Wogen aus: über Musiker und Darsteller besonders. Aber hierüber etwas zu verraten, werde ich wohl mich hüten; denn er überschritt dabei entschieden die Grenze der strengen Wahrheit. Zwar — ihre Leistungen tastete er nicht an, aber ihr Wesen und den durchschnittlichen Bildungsgrad schilderte er in den schwärzesten Farben. Um die alte Phrase zu gebrauchen: er kannte sein Volk und verachtete es.

War ich zuerst betreten gewesen, jetzt war ich erschüttert. Denn zuerst hatte ich nur die Enttäuschung gespürt, die das unbarmherzige Zertrümmern einer Lieblingsidee verursacht, — jetzt sah ich in einen tragischen Abgrund in seiner Seele: All dieser Zorn und Missmut erklärte sich mir als die Folge lebenslangen Kampfes mit der Übermacht der Niedrigkeit.

—„Schuislich!“ (scheusslich, sächsisch vokalisiert) war das zusammenfassende Wort, mit dem er endlich sein bitteres Urteil abschloss. — Nach einigen Schritten, die wir schweigend nebeneinander gemacht, sagte ich keck und kurz: „Aber ich will doch!“

Da blieb er stehen, sah mich scharf an, lachte und schlug mir auf den Rücken:

„Na, dann ist Ihnen nicht zu helfen; ich bin unschuldig! Meine Ansicht wissen Sie, meine Empfehlungen könnten Ihnen schaden, und so trachten Sie nur, möglichst bald an einem Theater auf eigene Faust anzukommen, um von der Pike auf zu lernen, sonst wird's nichts Rechtes.“

„Aber wie —?“

„Wie Sie irgendwo ankommen sollen, — ja, das weiss ich selber nicht.“

„Und als was?“

„Als — Intendantenlehrling!“ sagte er lachend und schloss damit das Gespräch. —

— „Ah, unser Intendantenlehrling!“ mit diesem Worte begrüsste er mich wieder, als ich mittags, der Einladung zum Essen folgend, in den Saal eintrat; das Wort gefiel ihm offenbar. Er lachte herzlich über Wortwitze, die er erfand; und welche erfand er nicht; er war unerschöpflich darin. „Sauf qui peut!“ mit diesem Rufe stürzte er eines Vormittags (1876) aus den finsteren Höhlen der Angermannschen Bierstube ins Freie. „Das ganze Bayreuth ist nur noch eine grosse Patrontasche,“ erklärte er in einer Abendgesellschaft, als ihm ein eben angelangter „Patron“ vorgestellt wurde. „Der Seydlitz ist nur so ein Derivativum vom Seidl“, rief er einmal, als er mich eine Behauptung des Kapellmeisters Seidl verteidigen hörte; Liszt und Frau Wagner sahen sich auf diesen Ausdruck hin an und lachten halb erschreckt. Am wunderlichsten ist unter meinen Erinnerungen mir der schwer verständliche Ausruf geblieben, mit dem er,

auf die Wange der Freitreppe tretend, die vom Saal in den Garten führt, die in letzterem versammelte zahlreiche Gesellschaft einlud, den Thee im Saal einzunehmen: „Meine Herrschaften — der friedliche Gott des Thees!“ — und dazu eine verbindliche, einladende Handbewegung, als solle man die Stufen hinauf in einen Thee-Tempel treten, um diese „friedliche“ Gottheit zu verehren: friedlich, nämlich im Gegensatz zum Alkohol; ganz temperenzlich empfunden!

Im allgemeinen konnte man ihm, dem damaligen Vorkämpfer für Vegetarismus und Bekämpfer der Vivisektion, keine besondere Abneigung gegen Alkohol nachsagen. Vielleicht, weil dieser sich nur von — Pflanzen herschreibt, also vegetarisch ist? — Doch im Ernst gesprochen: sein ungeheuer fein und zugleich heftig wirkendes Nervenleben vertrug auch unter Umständen mehr als das anderer. Das Entsetzen seines italienischen Arztes in Venedig über das grosse Bierglas voll Grog, welches seinen Schlaftrunk bildete, ist bekannt; ein Romane hat aber über derlei kein Urteil, ein deutscher Magen bleibt in seiner Rezeptionsfähigkeit dem Südländer ein Rätsel. Doch auch mir passierte es, dass ich in gelindes Entsetzen geriet, als Wagner mir einmal anvertraute, wie er sich von der Anstrengung des Dirigierens zu erholen pflegte:

„Wenn ich nach einem Konzert so ganz und gar fertig und kaput bin, da habe ich nur ein Mittel gefunden, das mir wieder auf die Beine hilft: einen guten, schweren Burgunder, in ein grosses Bierglas gegossen und auf einen Zug runter damit: dann bin ich frisch und hergestellt!“ — Und er hatte recht: denn was einen anderen, ja ihn selbst unter anderen Umständen, berauscht hätte, hob in diesem Falle nur die natürliche Rückwirkung der furchtbaren, auf Leben und Tod gehenden Anstrengungen auf, die tiefe Depression des ganzen Nervensystems, der er unterlag. Denn jedesmal war das Dirigieren für ihn ein Einsetzen seiner ganzen geistigen Individualität, ein rücksichtsloses Darangehen an die grosse Aufgabe. Wie er dirigierte, ist wohl noch unvergessen: das Orchester war ihm nichts als ein mächtiges vielstimmiges Instrument, das er so souverän „spielte“, wie etwa Liszt das Klavier; in jeder Sekunde suggerirte er jedem einzelnen Mitwirkenden die feinsten Regungen und Schattirungen seines tondichterischen Willens. Tausende von Winken, Blicken, Gesten aller Art strahlten da von ihm, dem beweglichen kleinen Mann, aus auf alle: und alle waren unlöslich in diesem Zauberbanne gefesselt bis zum letzten Ton.

Weniger bekannt ist, dass er ein anderes „Instrument“ mit der gleichen Meisterschaft handhabte: seine grosse Bibliothek. Die Wände des grossen Saales in Wahnfried waren voll davon. Aber ich bin überzeugt, dass er unter den Tausenden von Bänden nie nach einem Buche zu suchen brauchte: der Platz jedes einzelnen war ihm bekannt, und er

hatte das gewollte sofort mit sicherm Griff in der Hand. Oft, in einem Gespräch, holte er so, rasch aufspringend, sich einen gedruckten Zeugen einer Behauptung herbei. So, als wir einmal (1877 oder 1878) auf Religion und besonders aufs Christentum zu sprechen kamen, wobei er lebhaft betonte, dass die Feier des Abendmahles im Kreise der Familie für ihn stets von erhebender, ergreifender Wirkung sei; ein Ausdruck, der mich damals überraschte, denn der Parsifal war noch nicht bekannt. Er holte dann die Bibel vor und las vergleichend die Abendmahlskapitel aus den Evangelien.

Es war die Zeit, von der Nietzsche später behauptet hat, „man" habe damals Wagnern zum Christentume „herumgekriegt". Der grosse Karikaturenzeichner von Sils*) irrt darin aber; wenn ein schaffender Künstler bloss darum Heide und Ungläubiger sein müsste, weil er unsere germanische Göttersage verherrlicht hatte, dürfte kein Maler mehr nach einer Venus eine Gottesmutter malen.

Aus derselben Zeit erinnere ich mich einer fesselnden Scene: es war später Abend, nur ganz wenige Gäste waren anwesend; Liszt sass am Flügel, den damals ein ungeheurer Philodendron, wohl ein königliches Geschenk, überwölbte, und spielte von geschriebenen Noten einige alte Kirchenmelodieen. Wagner, der, um mitlesen zu können, die Brille aufhatte, sass dicht neben ihm, in stummem Ernst lauschend. Als Liszt dann die Blätter zusammenfaltete und aufstand, murmelte Wagner etwas wie: „Ja, das ist's; aber wer fühlt denn noch heute derlei?"

Ein anderes Mal stand er, unterm lebhaften Gespräch der Anwesenden, plötzlich auf und bewegte sich langsam auf den Flügel zu, die Augen traumhaft in die Ferne gerichtet. Er griff leise fremdartig tönende Accorde: sogleich schwieg alles Reden um ihn her; — hierdurch wie aufgeweckt, schlug er plötzlich ein paar Takte einer ganz banalen Gassenhauermelodie an; alles lachte, er aber klappte den Flügel zu und rief, zurückkehrend zu seinem Sitz: „Ja ja, Kinder, ihr denkt wohl, sowas kann ich nicht auch?!"

Dieser Flügel! Saint Saëns und Liszt spielten darauf, letzterer am schönsten an einsamen Abenden; war grosser Empfang, so spielte der grosse Künstler mehr für die Masse („für die nervenschwachen Gräfinnen" nannte das sein Schwiegersohn). Am rührendsten war mir ein Abend, an dem Wagner die damals noch nicht wieder aufgelegten älteren Lieder (aus seiner Pariser Leidenszeit) von vergilbtem Hefte uns vortrug. Eines davon, „La Rose", sang er mir allein vor. — Die anderen waren zufällig alle in den Garten hinausgetreten; die schwache, aber so phänomenal ausdrucksvolle Stimme klingt mir noch deutlich im Ohr.

Stimme — im Sinne eines Sängers — hatte er ja absolut nicht. Wie man aber auch ohne diese die erstaunlichste, dramatische plastische

*) Vgl. Fr. Nietzsches ges. Briefe, Bd. I, S. 429.

Ausdrucksfähigkeit erzielen kann, hatte mir früher schon (1875) ein Vormittag bewiesen, an dem Wagner, am Klavier, mit Hill den ersten Akt Holländer durchnahm: das war ein Daland, wie er wohl kaum je auf die Bühne kommen wird; der Mangel an Stimme, trotz der Wucht der des Partners, war eben so wenig fühlbar, als die Abwesenheit jeder dramatischen Geste, des Bühnenbildes überhaupt. Wagner war eben, neben dem Schöpfer seiner Werke, auch der grösste Verkörperer seiner Gestalten: wer ihn je in Proben gesehen hat, wird das bestätigen. Ich erinnere mich eines Moments in den Tristanproben in Berlin 1876, wo er das Kunststück fertig brachte, Tristan und Melot zugleich zu spielen (Ende des 2. Aufzugs), um beiden Darstellern die rasche Katastrophe zu verdeutlichen; er stürmte mit den Worten: „Wehr dich, Melot!“ mit vorgestrecktem Arm (Schwert) einige Schritte nach links, markierte blitzschnell, sich umwendend, die Stellung und Geste Melots, und ebenso blitzschnell wieder sich zurückwendend, sank er, als Tristan, verwundet nieder. Solche wunderbare schauspielerische Lehrkraft musste freilich dann auch die Darsteller hinreissen; und so folgte ihm alles in Begeisterung — wenn auch, bei der enormen geforderten Anstrengung, einmal momentan ein Stossseufzer laut wurde. Der Darsteller des Tristan (Niemann) wollte in jener Probe den dritten Aufzug teilweise stehend singen. Auf Wagners ruhige Mahnung, lieber liegen zu bleiben, wie dies nachher in der Aufführung doch geschehen musste, erwiderte er etwas unwirsch: „Aber Meister, da wird ja der spanische Stiefel noch enger!“ — und schleuderte seinen Hut weit in den dunklen Theaterraum hin. Wagner kniff Augen und Lippen zusammen und kratzte sich hinterm Ohr, erwiderte aber nichts.

Abends, im Thiergartenhotel, war ich Teilnehmer an einem kleinen Empfangsabend, von dem mir zwei Momente erinnerlich sind. Erstens, in Gegenwart Löwensteins und Dohms, ein Ausspruch Wagners: „Hier, diese beiden lieben Freunde sind prächtige Menschen, aber das Blatt, das sie machen, der Kladderadatsch, ist ein — scheussliches Zeug.“ Zweitens aber ein Erlebnis mit dem damaligen amerikanischen Gesandten, welches Wagner unter ungebändigter Heiterkeit erzählte. Er hatte, in Verfolg des Auftrags, einen Festmarsch für die Ausstellung in Philadelphia zu schreiben, den Gesandten aufgesucht und im Verlauf der Unterredung diesem klar zu machen versucht, wie er die Sache auffasste, besonders ihm endlich die Worte Fausts citiert:

> „Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
> Der täglich sie erobern muss“

— gleichsam als ein Motto des Werkes. Da war der Gesandte unmutig aufgestanden und hatte mit starkem englisch-amerikanischem Accent die grossen Worte gesprochen:

„Rauber? Uir sind keine Rauber!"

Dieses oder ähnliche Erlebnisse haben vielleicht in Wagner den gründlichen Widerwillen gereift, den er amerikanischem Wesen entgegenbrachte; nichts erzählte er lieber als eine amerikanische Anekdote, die den trockenen Geschäftssinn Bruder Jonathans verdeutlichte.

Herzlosigkeit war ihm als Deutschem ein unbegreifliches Ding; daher auch sein lautes Eintreten für die Rechte der Tiere. Man musste ihn mit seinen Hunden spielen sehen: abends holte er einmal beide schwarzen Neufundländer (Marke und Branke hiess das edle Paar) aus dem Garten herein und spielte, ja balgte sich in kindlicher Lustigkeit mit ihnen auf dem Teppich herum, bis ihm der Atem ausging. — Bekannt ist ja wohl die rührende Grabinschrift, die er einem frühern Hunde („Russ") setzte:

„Hier liegt Russ,
Und wartet."

Wie lieb und herzlich er nun erst gegen seine Kinder war, werden Viele beobachtet haben. Niedlich war ein Moment bei Tisch (1875, in Wahnfried, während der Zeit der täglichen Klavierproben), als der damals noch kleine Siegfried eine Gesprächspause benützte, um zu bemerken: „Heute haben sie wieder viel von Siegfried gesungen"; worauf der Vater ihm den Blondkopf streichelte und gemütlich lachend „Ja, ja — a!" dazu sagte. —

Es ist viel Armseliges und Dummes über die Prachtliebe Wagners geschwatzt worden; eines aber haben die Schwätzer vergessen dabei zu betonen: dass er selbst nämlich mitten in der prunkvollen Umgebung ein einfacher Mann stets geblieben ist. Der Tisch war einfach bestellt, und dass er lieber gute als schlechte Cigarren rauchte, wird ihm niemand verdenken. Sein berühmtes schwarzes Sammetkleid wohl auch nicht, selbst mit Zugabe der bekannten schwarzen Sammetkappe. Letztere war, wenn er sie nicht trug, stets die Unterlage für die Brille. Einen Zwicker konnte er nicht leiden; da ich einen trug, suchte er mir's auszureden, machte mir vor, was ein Kneiferträger für Gesichter schneiden müsse beim Aufsetzen und Fallenlassen, und lobte die Brille.

„Aber die Brille verlegt man so leicht, und sucht dann —"

„Ha, meine Brille finde ich immer sofort; die liegt auf der Kappe."

„Ja, — aber die Kappe —?"

„Na, die seh' ich doch von Weitem. Nee, nee, Seydlitz, Sie haben blos einen Fehler, und der heisst Zwicker."

Später entdeckte er einen zweiten Fehler: 1882 erschien ich mit kurzgeschornem Haar, und dieser Anblick entriss ihm, in Gegenwart vieler die heiteren Begrüssungsworte: „Seydlitz, sind Sie verrückt?! Sie haben sich ja die Haare abschneiden lassen! Nee, nu will ich aber auch nichts mehr von Ihnen wissen!" Sprach's und schob mich kräftig beiseite.

Es ist nicht unwesentlich, dass er auf Äusseres einigen Wert legte, und man versteht ihn ganz falsch, wenn z. B. sein Suchen nach „grossen Menschen" für die Darstellung auf der Bühne bekrittelt wird. Ich selbst war zugegen, als ihm ein Leipziger Theaterherrscher 1875 für den Chor der Mannen (Götterdämmerung) einige tüchtige Sänger empfahl, und zuletzt erwähnte, es seien alles schöne, wohlgebaute Gestalten.

„Na, na," sagte da Wagner, schlau blinzelnd, mit erhobenem Finger drohend, — „wirklich, grosse, — grosse Leute?"

Der Leipziger stockte und sagte verlegen so etwas wie: „ja, nu, — das heisst, —"

„Aha!!" rief Wagner, drehte sich flink auf dem Absatz herum und sagte: „dacht ich mir's doch, — nee, nee, mein Lieber, — kann ich nicht brauchen!" — Und entliess den Mann.

Um zur erwähnten Prachtliebe zurückzukehren, so ist mir ein Ausspruch darüber in Erinnerung geblieben, den er that, als meine Mutter ihn einmal gesprächsweise auf die Gefahr der Verwöhnung seiner Kinder aufmerksam machte. „Ach nein," sagte er da, „die sollen dergleichen Zeug gewöhnt sein, damit sie nicht später mal erschrecken, wenn sie sich auf einen seidenen Stuhl setzen oder mit silbernen oder goldenen Gabeln essen sollen. Na, und die Wohnung hier —" er wies auf die Wände und den reich und schwer mit Stuckkassetten verzierten Plafond — „das ist auch nicht alles echt. Da oben, das ist alles Stuck. Mir wird ordentlich bange, wenn ich an die Hunderte von Centnern denke, die da oben hängen." Dann erklärte er weiter, wie die Decke des runden Saalvorbaues von einem Eisenträger gehalten werde; „in Tribschen," fuhr er fort, „haben wir was Ähnliches gemacht. Das Haus war zuerst scheusslich, lauter kleine Winkel; da wurde eben eine Wand durchgebrochen, ein Bogen eingemauert, und der Saal war fertig. Da muss man sich eben zu helfen wissen."

Unzählige kleine und kleinste Erinnerungen an das Zusammensein mit ihm, in Bayreuth von 1875 bis 1882, in Berlin und München (in letzterer Stadt besonders an einem Abend bei Lenbach, wo Wagner uns zum erstenmal durch Jos. Rubinsteins Hand das Vorspiel zu Parsifal zu geniessen gab), — unzähliges also ist mir wohl noch gegenwärtig; aber ich fürchte, der Mosaiksteine werden zu viele. Nur noch ein kleines Genrebild aus dem Momente seines höchsten Lebenstriumphes — und einen Blick in das Sterbezimmer im Palazzo Vendramin möchte ich geben.

Es war bei dem Bankett, das die Teilnehmer und engeren Freundeskreise gelegentlich der ersten Ringaufführung 1876 im Saale der Theaterrestauration vereinigte. Wagner war an dem Abende von phänomenaler Lebendigkeit: das Glück des Gelingens strahlte ihm aus dem Auge. Den Tischreden antwortete er geistvoller und herzlicher, als ich ihn je habe reden hören. Zuletzt aber schnitt er seine eigne Rede mit den Worten



aus Wilhelm Meister ab: „Jetzt aber, Kinder, kein vernünftiges Wort mehr!" — Da ihm gerade Judith Gautier einen silbernen Lorbeerkranz darbot, ergriff er diesen resolut, und setzte ihn auf. Die Spenderin am Arme führend, durchschritt er dann die Reihen der Tische, umbrandet von betäubendem Jubelgetöse, Jedem zuwinkend, ein Wort zurufend, die Hände drückend, oder ihm auf den Rücken klopfend. Dabei hing — und das ist mir als heiteres Detail besonders deutlich noch vor dem geistigen Auge, — dabei hing ihm links über die leuchtende mächtige Stirn, vom Silberkranz an grünem Bande herabbaumelnd eine Visitenkarte -- vermutlich der Spenderin; aber Wagner vollendete seinen Rundgang, ohne dass jenes Papier ihn gestört hätte; in der mächtig erhebenden Stimmung des Augenblicks bemerkte er's vermutlich nicht. —

Es war grade sieben Jahre später, als eine still hingleitende Gondel uns, meine Familie und mich, durch die Kanäle Venedigs nach dem Palast führte, dessen Mauern den grössten und berühmtesten seiner Bewohner ein halb Jahr vorher hatten sterben sehen. Wir hatten uns den trefflichen Gondolier dazu genommen, der Wagner bedient hatte. Bedient, denn er fungierte auch als Diener bei Tisch, wie das dort üblich ist.

Als wir in tiefem Schweigen, jeder an seinem Schmerz würgend, die Stufen der offenen Vorhalle hinaufstiegen, fiel mir auf einmal ein Wort ein, welches Wagner mir 1878 eines Abends ganz überraschend gesagt hatte. Er war den Tag offenbar erschöpft oder unwohl; ein gleichgültiges Gespräch unterbrach er da auf einmal durch tiefes, seufzendes Atmen und sagte: „Kinder, ich bin kränker als ihr glaubt." — Ich musste wohl eine besorgte Miene zeigen, denn als er mich ansah, versuchte er sogleich mich zu beruhigen: „nee, nee, keine Angst, ich werde uralt. — Achtzig Jahre sicher: das haben meine Kinder einmal unterwegs auf der Bahn ausgerechnet aus den Nummern der Waggons; sie rechneten immer die Quersummen aus, und das gab immer achtzig."

Es waren nicht achtzig Jahre geworden; und ich empfand den „Rechenfehler" bitter, als ich dem Schliesser folgend in das niedrige Zwischenstockwerk hinaufstieg, welches Wagners bewohnt und zu dem Zweck auch teilweis oder ganz selbst möbliert hatten. Der Gondolier führte durch mehrere Zimmer; in Erinnerung blieb mir bis heute nur das Sterbezimmer sowie der kleine nahe dabei befindliche Speisesaal.

In diesem hatte die Familie — ich folge genau der Erzählung des Gondoliers, wohl wissend, dass sie von mehr oder minder offiziellen Versionen abweicht — um den Tisch Platz genommen. Der Gondolier, als servierender Diener, hatte dem Herrn gemeldet, dass die Suppe auf dem Tisch sei, und wartete nun, gleich der Familie, auf sein Erscheinen. Zu erwähnen ist, dass Wagner in seinem Arbeitszimmer war, als der Gondolier ihm die Meldung machte; er war ziemlich nahe der Eingangsthür, am

Fenster, wo der Schreibtisch und ein kleines Sopha sich befanden. — Man wartete vergebens einige Zeit, und Frau Wagner liess den Teller Suppe auf den Ofen stellen. Endlich ging der Diener noch einmal zum Herrn hinein, — und fand ihn vor dem Sopha röchelnd auf dem Boden liegen. Der Sterbende konnte nur noch rufen: „Frau, — Doktor, — Frau!“ und machte heftige Armbewegungen.*) — Nun stürzte auf den Hilferuf des Dieners die Familie herbei. — So der Gondolier, der mit Thränen im Auge, dramatisch lebendig, die erschütternde Scene uns gradezu vorspielte. Wir aber blieben stumm und sahen zu Boden, auf die Stelle, wo Er ausgerungen. — —

„Non nobis, Domine, non nobis“ steht als Inschrift neben dem Eingang zum Palast; — und, so bitte auch ich am Schluss dieser Zeilen: nicht mir zur Ehre, nur ihm, sei jedes Wort gemeint und aufgenommen.

---

*) Der Gondolier gab diese deutschen Worte, genau buchstabiert, so wieder: „Fraa — Dotto — Fraa.“ Wir hatten auch dadurch den Eindruck vollkommener Wahrheitstreue.





Fortsetzung

In den späteren Briefen Raffs zeigt er sich öfters anderer Meinung als Liszt in Hinsicht auf des letzteren musikalische Entwicklung. Ob schon jener Brief, welcher Liszts Zorn hervorgerufen, diesbezügliche Urteile und Ratschläge enthielt, lässt sich nicht feststellen, da, wie gesagt, die betreffenden Schriftstücke fehlen — wie überhaupt andere Briefe Raffs an Liszt aus jener Zeit als die hier abgedruckten unseres Wissens nicht existieren.

Zu einem wirklichen Bruche zwischen Beiden kam es anscheinend nicht — doch geht ein begreiflicherweise kühler Ton durch Liszts nächstfolgende Briefe. — Raff hatte in Stuttgart eine vieraktige Oper „König Alfred“ komponiert, über deren Wert und Aufführungschancen er Liszts ganz offene Ansicht zu vernehmen wünschte; hierauf antwortete Liszt:

Ihrem Wunsche zufolge habe ich an Kistner*) geschrieben und erwarte Ihre Partitur im Laufe der Woche.

Nach genauerer Durchsicht derselben schreibe ich Ihnen über die Probabilität einer Aufführung am hiesigen Theater — Einstweilen muss ich Sie aber darauf aufmerksam machen, dass die Theaterferien am 15. Juny angehen und bis Ende September dauern. —

Beyfolgend Reissigers**) Briefe.

Jedenfalls würden Sie gut thun, nach Empfang dieser Zeilen an Herrn Baron von Ziegäsar, Intendant des Hoftheaters in Weymar in Angelegenheit des Alfred zu schreiben. Herr von Ziegäsar ist ein sehr verständiganständiger, zuverlässiger Mann — und ich werde gewiss nicht ermangeln, für den wahrscheinlichen Fall (dass er mich über Sie frägt) Ihr Werk zu empfehlen und zu befürworten —

6. Juny — Weymar 1849. F. Liszt.

Nach Durchsicht der „Alfred“-Partitur schrieb Liszt:

8. July, Weymar 49.

Sie wünschen meine aufrichtige Meinung über Ihre Oper — Ohne in die Details einzugehen, kann ich Ihnen ganz aufrichtig das beste Lob

*) Friedr. Kistners bekannte Verlagsfirma in Leipzig.
**) Reissiger, Hofkapellmeister zu Dresden, 1798—1859.

aussprechen — Die Oper enthält viel effectvolles, ist grösstenteils in dem jetzt passenden dramatischen Styl geschrieben, (obgleich hie und da etwas zu breit und ausgedehnt in den Chören). Sehr brillant instrumentirt und fein ausgearbeitet; kurz gesagt, Sie können mit sich selbst dabey ganz zufrieden seyn — jedoch bezweifle ich, dass der Erfolg als ein ergiebiger und für Sie befriedigender sich herausstellt. Woran liegt dieses? Hauptsächlich in den Verhältnissen der deutschen Opern-Bühnen, welche schon seit vielen Jahren hemmend und stockend auf die Componisten einwirken müssen. Mit heroischen Opern im Besonderen sind sehr wenig günstige Aussichten für den Componisten in Deutschland zu erwarten. Die Beispiele dafür finden wir ebenso zahlreich als schlagend. — Wäre mir das Vergnügen zu Teil geworden, Sie im Winter 48, so wie ich es von Ihnen verlangte, in Weymar zu sehen, so hätte ich gewiss nicht ermangelt, Sie mit den Opern-Verhältnissen etwas mehr bekannt zu machen, und sehr wahrscheinlich konnten Sie darnach Ihre Zeit und Arbeit praktischer benützen. Lassen wir aber das Vergangene vergangen seyn, und sehen wir blos darauf, von dem jetzigen den möglichsten Vorteil zu ziehen.

Wenn es sich entscheidet, dass ich den künftigen Winter hier zubringe, so wird es mir ein Vergnügen seyn, in den ersten Theater-Concerten die Ouvertüre des König Alfred aufzuführen. Hoffentlich wird sie den Effekt, den ich erwarte, nicht verfehlen — und bey dieser Gelegenheit soll es mir angelegen seyn, die baldige Einstudierung der Oper nach meinen Kräften zu bevorworten. Das Gelingen meiner Verwendung kann ich Ihnen aber leider nicht garantieren und vielleicht stellt sich die Notwendigkeit heraus, dass Sie persönlich hieher kämen, um dass Sie sich mit dem Personal sowie mit der Intendanz direkt darüber verständigen. Es versteht sich von selbst, dass ich Sie zu dieser Reise nur dann auffordern würde, wenn mir schon durch meine früheren Besprechungen ein glückliches Resultat klar und sicher geworden — — —

Einstweilen lässt sich also nichts bestimmen und im Falle Sie mir nicht eine andere Adresse schreiben, so werde ich in einigen Tagen die Partitur Kistner zurücksenden.

Ende dieses Monates gehe ich auf einige Zeit nach Kissingen. — Geben Sie mir in Ihrem nächsten Brief eine kleine Liste, der gewiss sehr zahlreichen Werke, welche Sie diese letzten Jahre als Manuskript vollendet haben — und sind Sie vollkommen überzeugt, dass ich es mir stets zur Pflicht machen werde, Ihnen die so hindernissvolle Bahn möglichst zu erleichtern.

Fr. Liszt.

Inzwischen war Raff zu der Überzeugung gelangt, dass Stuttgart nicht der rechte Ort für sein künstlerisches Fortkommen sei. — Die von

Reissiger ihm in Aussicht gestellte Aufführung des „König Alfred" in Dresden verwirklichte sich gleichfalls nicht — so begab sich Raff denn abermals auf die Wanderung und landete in Hamburg, wo Julius Schuberth, Inhaber des gleichnamigen grossen Musikverlags, sich freundlich seiner annahm.

Zuvor jedoch, noch von Stuttgart aus, hatte Raff an Liszt geschrieben, sich wegen seiner vormaligen Schreiben entschuldigt und Versöhnung nachgesucht*), wie aus Liszts nachstehendem Briefe hervorgeht:

So sei denn das Vergangene gänzlich ausgelöscht — und fernerhin verlieren wir kein Wort mehr darüber — Sie waren im Irrtum über sich selbst, lieber Raff, und ebenso über mich — Leider haben Sie diesen Irrtum nur zu schwer gebüsst! Wie könnte ich anders, als Ihnen von ganzem Herzen zu verzeihen?

Vielen Dank für die Mitteilung Ihrer verschiedenen neuen Werke. Gelegentlich sage ich Ihnen meine Meinung ausführlich darüber.

Vor der Hand vermag ich es nicht, in Ihrer Angelegenheit zu wirken. Die Theatersaison fängt erst mit October an. Im günstigen Falle also, könnten wir den Alfred erst nach den Geburtstag-Opern**) (nach dem 20. Februar) vornehmen. Ersparen Sie einstweilen die notwendigen Schritte nicht, Ihre Oper anderen Bühnen anheim zu stellen. Freilich werden Sie überall mit den gewöhnlichen Schwierigkeiten zu kämpfen haben. Sollte sich aber nicht, diese zu überwinden, in Stuttgart selbst durch Ihre persönliche Verwendung die beste Gelegenheit darfinden?

Meinerseits war ich ziemlich fleissig in letzterer Zeit. Die Partitur meiner 2 Conzerte und eine Fantasia quasi Sonate (Prologomènes zu Dantes Göttlicher Comödie) sind nun fertig abgeschrieben. Zur Feyer des 28. August***) componiere ich eine Tasso-Ouvertüre, nebst ein paar vierstimmigen Gesangs-Sachen, wobey die Engel-Chöre aus der vorletzten Scene des zweiten Faust — — und im Laufe künftigen Winters soll endlich der Sardanapal (mit italienischem Text) beendigt seyn. —

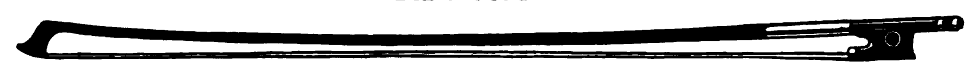
Ihr Anerbieten in Bezug auf Instrumentation und Schreibereien, acceptiere ich dankbar, blos werde ich den Gebrauch desselben noch einige Monate verzögern müssen, nachdem ich bereits für meine jetzigen Manuskripte (die sich noch immer durch dieselbe unlesbare Calligraphie aus-

---

*) Hans v. Bülow, der zur selben Zeit Liszt besuchte, meldet an seine Mutter: „Den Nachmittag beschied mich Liszt ½5 Uhr auf die Altenburg . . . an demselben Nachmittag erhielt er auch einen grundgescheuten vortrefflichen Abbitte-Brief von Raff." — (Vergl. Hans v. Bs. Briefe, Band I, S. 172.)

**) Der Geburtstag des Grossherzogs war am 2., der der Grossherzogin am 16. Februar.

***) Goethes Geburtstag.



zeichnen!) andere Arrangements, — für deren Abschrift und Vorbereitung zum Stich, — getroffen habe.

Durch ein unabweisbares Verlangen der hundertjährigen Goethe-Feyer am 28. August hier beizuwohnen, und dafür einige musikalische Ausstattungen zu besorgen, bin ich gezwungen, meine Bade-Reise bis zu Anfang September hinauszusetzen. Lassen Sie noch, indessen, lieber Raff, etwas von sich hören. Späterhin kommen Sie vielleicht auch selbst hieher — wo Sie versichert seyn können, in mir einen wahrhaft aufrichtigen und dienstfertigen Freund wieder zu finden.

1. August 1849. — Weymar. F. Liszt.

Wie steht es mit Schilling?*)

Sehen Sie ihn noch manchmal? Haben sich seine Verhältnisse besser gestaltet? — Schuberth (aus Hamburg),**) der ein paar Tage hier gewesen, sagte mir, Schilling klagte sehr über mich. — Dies scheint mir original; aber ich sollte doch wohl schon lange an Originalitäten mich gewöhnt haben! —

Aus Hamburg schrieb Raff an Frau Heinrich***) vom 23. September 49: „Ich stieg im Hôtel de Saxe ab, einem Gasthofe 2ten Ranges, unmittelbar hinter dem Hôtel d'Europe gelegen, vor welchem das prächtige Alsterbassin sich ausdehnt. Sofort schrieb ich an Schuberth, er möchte mir Liszt's Adresse in Helgoland geben und mir die beste Schiffsgelegenheit zuweisen. Er war im Theater und ich legte mich daher zu Bette. Kaum war ich eingeschlafen, so kam er herbeigeeilt . . . Liszt kömmt am Donnerstag hierher, seine Zimmer im Hôtel d'Europe sind bereits bestellt. Das Hinreisen nach Helgoland, von den Kosten abgesehen, würde daher zur Folge haben, dass ich auf der Insel anlangte ungefähr um die Zeit, wo Liszt hier ausstiege . . . Schuberth spricht davon, seinerseits meinen hiesigen Aufenthalt, so viel er könne, zu ermöglichen . . . Ich habe mir meine Manuskripte op. 16, op. 28, op. 29 und 30 herausgeben lassen und mache jetzt eine serieuse Revision davon, da ich über manches darin jetzt ganz anderer Meinung bin, als vor 3 Jahren . . .“

Am 29. heisst es weiter: „Ich bin seit ein paar Tagen nicht zur Ruhe gekommen. Liszt kam am letzten Donnerstag an. Da Schuberth nicht genau wusste, um welche Stunde dies geschehen werde, so verliess

*) G. Schilling, Musikschriftsteller, damals Direktor der Stöpelschen Musikschule zu Stuttgart, gest. 1881.

**) Schuberth, der schon genannte Inhaber der grossen musikalischen Verlagsfirma in Hamburg und Leipzig, nachmals F. Siegel.

***) Die auf das Verhältnis Raffs zu Liszt und dessen Kreis sich beziehenden Stellen aus den Briefen an genannte Dame bilden von hier ab die fortlaufenden Ergänzungsglieder des Liszt-Raff-Briefwechsels.

ich mich darauf, meinen Freund um Souper-Zeit zn treffen. Ich gab meine Karte schon am Nachmittag im Hôtel d'Europe ab. Abends ging ich zu Schuberth und erfuhr dort, dass Liszt bereits angekommen sei und sich im grossen Stadttheater befinde, wo man Fidelio gab. Ich begab mich zu der mir bezeichneten Loge; allein Liszt war bereits nach der Walhalla gegangen, wo man seinen Göthemarsch aufführte.*) — Ich ging also dorthin, meine Karte war ihm abgegeben worden und er hatte hinterlassen, mich zu ihm zu bringen, sobald ich käme. Er hatte sich übrigens bereits in die benachbarte Restauration von Nomeyer begeben, und ich ging also dorthin, wo ich ihn mit einem Beefsteak und einer halben Flasche Porterbier beschäftigt und in einer Unterhaltung mit Dr. Willem begriffen fand. — Es wäre zu weitläufig, mich in das Detail unserer ersten Besprechung einzulassen. Wir trennten uns um $11^1/_2$ Uhr . . .

Liszt scheint die barocke Idee gehabt zu haben, als wollte ich schon jetzt mich zu ihm gesellen; dies hätte ihm sehr lästig fallen müssen. Denn einmal besass er zur Zeit kein Geld als was er an Honorarzahlung von Schuberth bekam, dann hat er die Fürstin Wittgenstein bey sich nebst 2 Mädchen derselben, endlich gedenkt er noch wenigstens einen Monat lang nicht nach Weimar zu gehen, sondern wird die nächsten 5—6 Wochen mit Ausnahme eines Konzerts in Bremen noch im Bade Eilsen bei Hannover zubringen. — . . .

Bülow und Hans waren auch einmal bei Liszt in Weimar . . .**)

Der Tag verging sehr bewegt. Abends spielte Liszt unter uns seine zwei neuen Phantasiestücke über den Propheten (der hier nächstens gegeben werden soll), diese Stücke, welche von Charlatanerieen wimmeln, namentlich das zweite (les patineurs) enthalten zum Theil äusserst reizende Sachen. — Er spielt noch immer wie ein Gott! Wir begaben uns hernach in corpore in den Wilken'schen Austernkeller und von da ins Hôtel d'Europe, wo Liszt eine Serenade mit Fackeln u. s. w. gebracht wurde . . .

Liszt hat mich übrigens an Schuberth als fleissigen und tüchtigen Arbeiter angelegentlichst empfohlen, wie mir letzterer selbst mitgetheilt hat. Er ging Nachmittags 4 Uhr ab über Harburg nach Hannover, übergab mir ein Quantum seiner Cigarren und sagte mir, ich sollte ihm nach Eilsen schreiben, wie mir's ginge . . .

Schuberth geht am Sonntag nach Bremen . . .“

*) „Des Marsches, der prächtig ist“ erwähnt eine spätere Briefstelle nochmals.

**) Eduard von Bülow, der bekannte Novellist der Romantikerperiode, und sein Sohn Hans, der nachmalige grosse Musiker. Sie waren zum Goethefest in Weimar und Hans berichtet der Mutter u. a.: „A propos, Liszt hat mir neulich auch noch erzählt, dass er in einem sehr lebhaften Briefwechsel mit Raff stehe und die Partitur von ‚Afred‘ erhalten habe.“ (Vergl. Bülows Briefe, B. I, S. 191.)

Aus Bremen, wo Liszts schon erwähntes Konzert stattfand, brachte Schubert einen — uns leider verlorenen — Brief Liszts mit, sowie mündliche Abmachungen, deren Kern Raff unterm 16. Oktober an Frau Heinrich meldet:

„Es ist in Bremen definitiv ausgemacht worden, dass ich am ersten Dezember in Weimar eintreffen werde, um, wie Liszt's Brief sagt, die Wintermonate dortselbst zuzubringen . . .“

Ganz schlüssig war Raff dennoch nicht. Von der Cholera verschont geblieben, welche damals in Hamburg grassierte, gefiel er sich wohl in seinem neuen Wohnort und rühmt in seinen Briefen wiederholt dankbar das von Schuberth ihm bewiesene Interesse. Letzterer hatte, in Betracht der teuren Hamburger Gasthauspreise, dem jungen Musiker vorgeschlagen, bei ihm in Kost zu gehen, wenn er dafür monatlich eine Woche ausschliesslich den Arbeiten für Schuberths Verlag (Klavierarrangements u. dergl.) widmen wolle. Raff nahm das Anerbieten an — „da ich mir“ — schreibt er — „vor allen Dingen den nöthigen Lebensunterhalt verdienen will“; und so arbeitete er in dem Schuberthschen Geschäfte manchmal von morgens 8 bis abends 9 Uhr. „Hernach spielen wir beide (ich und Schuberth) immer noch Duos, da er ganz leidlich geigt. Ich entwickle eine ungeheure Neigung zum Familienleben,“ erzählt Raff.*) „Nun hat Schuberth mir bereits angedeutet, dass er mich bleibend in seinem Geschäfte anstellen würde, wenn ich wolle . . . um 3—4 Jahre ruhig zu leben und eine kleine Summe hinter mich zu bringen, wäre das gar nicht schlecht . . .“

„Auf der anderen Seite meint Liszt, dass er mich, wenn wir ordentlich mit einander auskommen, bleibend engagieren wolle; Chelard**) ist 64 Jahre alt, und der Musikdirector Eberwein ist taub. — Eine Anstellung in Weimar wäre daher nichts Unmögliches. Endlich hat er Schuberthen bestimmt versprochen, während des im nächsten Frühlinge hier in Hamburg stattfindenden grossen Musikfestes eine Soirée zu meinem Vortheil zu veranstalten . . .

Dass ich Stuttgart unter bekannten Verhältnissen verliess, war, wie Liszt meinte, das Gescheiteste, was ich thun konnte, obwohl er sagt, dass er nicht den Muth gehabt hätte, mir dazu zu rathen.

Unter die neuesten Projecte Liszt's und Schuberths, welche aber noch Geheimnis bleiben sollen, gehört die Errichtung eines Conservatoriums in Weimar, — an welchem die bedeutendsten Virtuosen der Gegenwart angestellt werden sollen. — Es könnte sich dabey auch für mich ein kleiner Platz finden. — Doch, qui vivra, verra.“

---

*) Im obenwähnten Briefe an Frau Heinrich, Oktober 49.

**) H. A. Chelard, französischer Komponist, damals Hofkapellmeister in Weimar, 1861 daselbst gest.



Obschon Raff diese Betrachtungen mit dem zufriedenen Satze schliesst: „Unter allen Umständen denke ich, dass es mir besser geht als es mir gegangen hat“ — widmet er der mütterlichen Stuttgarter Freundin doch den scherzhaft-gerührten Ausruf:

„Mein Gott! Wer zerschlägt jetzt Ihre Pianos, verdirbt Ihre Möbeln, zerbricht Ihre Schachfiguren und zerknittert Ihre Noten —? Wer rennt zu jeder erstbestbeliebigen Stunde in Ihren stillen Zimmern aus und ein und erschreckt Sie mit seiner lärmenden Ungezogenheit? Wer peinigt und liebt Sie nun mehr so sehr als ich unnützer Mensch?“ . . .

In den Winterplänen Liszts hatte sich mittlerweile eine kleine Umwandlung vollzogen; er schrieb an Raff:

Eilsen, 20ten November 49.

Lieber Raff,

Meine Rückkehr nach Weimar kann erst nach 1. Januar erfolgen. Wollen Sie einstweilen mich in Eilsen besuchen, und sich hier etabliren, während dem Monath December? Arbeit treffen Sie genug — und Cigarren und Bier ebenfalls in gehörigem Quantum. Verlangen Sie also von Schuberth Ihr Reisegeld bis Bükeburg, wohin Sie in 12 Stunden gelangen — von Bükeburg nach Eilsen brauchen Sie kaum eine halbe Stunde.

Empfehlen Sie mich freundlichst Schuberth, an den ich für heute nicht schreibe, und ersuchen Sie ihn, um die 4 mangelnden ersten Bändchen des grossen Vocal- und Instrumental-Conzerts, von Ernst Ortlepp,*) welche er in Eile und Zerstreutheit vergessen hat, den 12 letzten beizulegen. Bringen Sie auch einige Musikalien mit, unter anderen ein paar interessante Partituren, und einige von den Chopin'schen Nocturnen und Balladen (die Etuden besitze ich —) — Vielleicht giebt Ihnen auch Schuberth die noch nicht gedruckten Manuskripte von Frank,**) zur Durchsicht mit, worunter sich wahrscheinlich eine 4 händige Symphonie (oder Ouvertüre) Satz finden wird, welcher mich besonders interessiert.

Melden Sie ebenfalls Freund Grossmogol,†) dass sich das Duett für Piano und Violine (mit Lafont††) vor 12 Jahren componirt) wieder vorgefunden hat, und dass es mir Belloni anfangs Januar nach Weimar selbst bringen wird. — Es bedarf dann blos einer kleinen Revision, welche sich schnell vornehmen lässt —

---

*) Ernst Ortlepp, Dichter und Musikliebhaber, zu Stuttgart geb., veröffentlichte 1836—1848 mehrere phantastische Schriften über Musik. Näheres auf ihn Bezügliches ist weder in Riemanns allbekanntem Musik-Lexikon, das allen hier angeführten Daten zu Grunde liegt, zu finden, noch in Fétis „Biographie universelle des musiciens“.

**) C. A. Frank, damals noch ganz junger, französ. Komponist, gest. 1890.

†) Häufig von Liszt gebrauchter Scherzname für Schuberth.

††) C. B. Lafont, französ. Geiger, 1839 verstorben.



Vergessen Sie nicht eine ziemliche Provision von Partitur-Notenpapier (24 Linien) mitzupacken, denn in diesem Lande ist nichts derartiges zu schaffen.

Leben Sie wohl, lieber Raff, und wenn sich keine notwendige Abhaltung für Sie trifft, so kommen Sie möglichst bald hieher, wo Sie ganz gut aufgehoben sein sollen.

F. Liszt.

Den corrigirten Field-Artikel sende ich dieser Tage an Schuberth. — Bringen Sie auch die einigen Nummern der Gazette Musicale, welche bei Schuberth für mich angekommen sind.

Raffs Antwort lautete:

Sr. Hochwohlgeboren Herrn Dr. Franz Liszt, Grossherzogl. Sächsischen Hofkapellmeister Ritter hoher Orden etc.

Hochverehrter Herr und Meister!

Ich danke Ihnen bestens für die zeitige Benachrichtigung über die Aenderung, die in Ihrem Entschlusse eingetreten ist. — Ist auch Eilsen nicht der Ort, wo irgend Etwas sich realisieren liesse, was mir in votis liegt, so genügt mir zu wissen, dass ich Ihnen dort nützlich seyn kann, um sofort meinen Entschluss zu bestimmen. Die Zeit meines Eintreffens bei Ihnen ist also dieselbe; lediglich der Ort wird verändert. Dies völlig zu erledigen, habe ich nun noch zu erwähnen, dass Herr Julius Schuberth möglicherweise meine kleine Reise nach Eilsen mitmacht. Derselbe hat von Ihren verehrlichen Zeilen Einsicht genommen, und wird die darin enthaltenen Aufträge beschlagend Manuskripte, Bücher, Papier u. s. w. mit gewohnter Rührigkeit besorgen. Ich trete meinen Weg zu Ihnen an mit dem festen Vorsatze, Ihnen zu dienen, soviel in meinen Kräften steht und schmeichle mir, dass die zahlreichen Studien, die ich in den letzten Jahren gemacht habe, mich in den Stand setzen, Ihren Erwartungen zu genügen. — Es ist mein heissester Wunsch, dass Sie aus der Zeit unseres Zusammenseyns — wie lange oder wie kurz dieselbe auch seyn möge — keine unangenehme Erinnerung in diesem Bezuge mitnehmen mögen.

Ueberwältigt von dem Gefühle der Wichtigkeit, welche Ihre nächsten Schritte auf dem Gebiete der grossen Instrumentalcomposition für die Kunst, für Sie und das Publikum haben werden, wage ich schüchtern, Sie nochmals zu bitten, den Standpunkt, den Sie als Compositeur der Musikwissenschaft und der Kritik im engern wie weiteren Sinne (Kunstgeschichte) gegenüber einzunehmen gedenken, hinlänglich zu fixiren, um mir darüber gütigst die nötigen Andeutungen zu geben, die natürlich nur Gegenstand mündlicher Erörterung seyn können.

Ferneres hierüber halte ich für gänzlich überflüssig, wenn es nicht dies wenige schon ist, und so erlaube ich mir nur noch wenige Bemerkungen über meine hiesige Lage.

Wenn ich nicht irre, so ist Herr Schuberth aufrichtig für mein Wohlergehen besorgt, und es scheint auch, dass ich am richtigen Orte bin, um mählig eine selbstständige Carrière zu machen. — Mit Eifer werde ich die angeknüpften Beziehungen zu befestigen suchen und ich gebe der Vermutung Raum, dass sich hier am Elbestrande für mich sichere Arbeit und sicheres Brod finden wird, was ich leider weder am Rhein noch am Neckar habe erlangen können. — Es kann Ihnen nur zum Vergnügen gereichen, von diesen Aussichten für eine endliche Verbesserung meiner Lage Kenntnis zu erhalten. —

Schliesslich die ergebene Anzeige, dass ich so sehr mit meiner Zukunft beschäftigt bin, dass meine Ansprüche an die Gegenwart stets fort unbedeutender werden, weshalb ich Sie bitte, auf meine Beköstigung so wenig als möglich zu verwenden, und Ihnen die Versicherung geben kann, dass selbst Cigarren und Bier nichts weniger als unentbehrliche Bedürfnisse für mich sind.

Mit unwandelbarer Ergebenheit verharre ich

Ihr dankbarer und bereitwilliger
Joachim Raff.

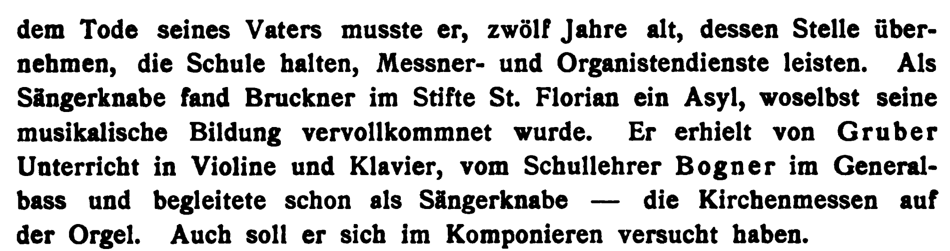
Hamburg, den 21. November 1849.





Ueber die ersten Jahre Bruckners liegt weniges Material vor, das von Franz Brunner sorgfältig und liebevoll gesammelt wurde (Dr. Anton Bruckner. Ein Lebensbild, Linz 1895).

Anton Josef Bruckner ist am 4. September 1824 im Hause No. 29 zu Ansfelden, einem freundlichen Dorfe bei Linz in Oberösterreich geboren. Sein Vater Anton und sein Grossvater der väterlichen Seite Josef (mit Franziska Kletzer verheiratet) waren Lehrer bäuerlichen Geschlechtes; sie gehörten also gewissermassen der bäuerischen geistigen Aristokratie an. Seine Mutter war Therese Helm, die Tochter Ferdinand Helms (Amtsverwalters in Neuzeug bei Steyr) und der Anna Maria Mayrhofer. Bruckner war der Erstgeborene der Ehe, ihm folgten noch 11 Geschwister. Mit 4 Jahren schon geigte Anton leidenschaftlich seinem lieben Herrn Pfarrer auf einer kleinen, roten Kindergeige vor In die Schule ging er gerne nur zur Singstunde, wie es ihm denn auch heranwachsend eine besondere Freude war, im Chore der Kirche singen zu dürfen. Im übrigen spielte er am liebsten Soldaten, und erhob sich damals schon gerne über den Boden, entweder auf Rossen reitend oder auf Zimmerkästen predigend. Immer mehr stellte sich als Ideal des Jungen der „Beruf" des „Gutsbesitzers" fest, ein Ideal, das sich ihm freilich nie erfüllen sollte. An einem kleinen Spinett seines Vaters versuchte er es — nach seinen Worten „furchtbar" — im Spiele und Singen und produzierte sich zehn Jahre alt öffentlich auf der Orgel in Hörsching mit dem Fastenliede, wofür er einen Groschen — seinen ersten Verdienst — erhielt. Weiters wird — von Göllerich — berichtet, dass es der grösste Festtag für Bruckner war, wenn am Frohnleichnahmsfeste Pauken und drei Trompeten aus Linz kamen — denn in Ansfelden gab es als Höchstes ein Horn. Den ersten musikalischen Unterricht soll ihm sein Vater erteilt haben, der 1836 starb. (Im Nachlasse des Künstlers fand sich ein Stück für Klavier und [vermutlich] Violine, welches, seiner Kindlichkeit und Naivität nach zu schliessen, wohl zu den frühesten Kompositionen Bruckners gehört, das die Widmung trägt „An P. T. Herrn Vater".) Nach



dem Tode seines Vaters musste er, zwölf Jahre alt, dessen Stelle übernehmen, die Schule halten, Messner- und Organistendienste leisten. Als Sängerknabe fand Bruckner im Stifte St. Florian ein Asyl, woselbst seine musikalische Bildung vervollkommnet wurde. Er erhielt von Gruber Unterricht in Violine und Klavier, vom Schullehrer Bogner im Generalbass und begleitete schon als Sängerknabe — die Kirchenmessen auf der Orgel. Auch soll er sich im Komponieren versucht haben.

Nach vierjähriger Ausbildung zu St. Florian erweitert er bei Dürrnberger seine Kenntnis der Harmonielehre und besuchte den zehn Monate dauernden „Präparandenkursus" in Linz. Bei der Schlussprüfung wurde ihm im Orgelspiel bloss die Note „gut" zuerteilt — eine Klassifizierung, für welche ihm der Lehrer vier Jahre später feierliche Abbitte leistete, als Bruckner bei einem Orgelkonkurse, bei dem er das Lehrerzeugnis gewann, ein Thema von Preindl schon kontrapunktisch bearbeitete. Nach Absolvierung dieses Kurses wurde er Schulgehilfe zu Windhag a. d. Maltsch (1841), wo er Lehrer, Musiker und Messner in einer Person, auf einem Korridor freie Wohnung bekam und 2 fl. monatlich Gehalt bezog. Durch Aufspielen auf der Violine erwarb er sich bei Hochzeiten, Kirchweihen u. s. w. ein weiteres Taschengeld. Hier mag sich wohl der erste Keim zu jenen wundervollen idealisierten „G'strampften" in Bruckners Seele entfaltet haben, welcher in den Scherzos seiner Symphonieen so wundervoll in Blüte schoss. Das Scherzotrio der Vierten Symphonie trägt in einer Fassung derselben die Überschrift: Tanzweise während der Mahlzeit zur Jagd, und so sind denn auch die übrigen Scherzi echte „Dörpertanzweisen" aus der Heimat Nithardts von Reuenthal. Wie es dem auch sei, die musikschöpferische Begabung Bruckners fand auch hier, unter den kümmerlichen Lebensverhältnissen, ihre weitere Entfaltung. Brunner liess sich von Gemeindeältesten erzählen, dass man Bruckner auf seinen Feldstreifereien nie ohne Buch antraf, und dass dieser oft „innehielt, den grossen Schlapphut (ein Requisit, dem Bruckner stets treu blieb) vom Kopfe zog, demselben ein Stück Notenpapier entnahm und zu schreiben anfing." Dass er als Orgelspieler bereits damals seinen kühnen Phantasieen nachsang, beweist eine von demselben Gewährsmann mitgeteilte Erzählung eines ehrsamen Bauers: „Man hätt' nit gmoant, dass aus dem Kampl so a gwoschene Organist wurd. Er hot schön gfantert, oba iabl a mol is gscheha, dass a bei die Kirchaliade die ganze Kirch-Gmoan ums Hoar aus da Charniar bracht hätt'." Ein kleines Mahleur, welches dem berühmten Orgelspieler auch wohl später noch hier und da passiert ist.

Ebenfalls als Schulgehilfe soll Bruckner — der schon damals als „halbverrückter G'hilf" galt — angeblich strafweise wegen Unterlassung einer ihm aufgetragenen Feldarbeit 1843 nach Kronsstorf b. Steyr versetzt worden sein, wo ihm ein Bauer ein Klavier lieh und er täglich schon von 4 Uhr früh an sich dem Studium des wohltemperierten Klaviers von Bach

hingab. Nach abgelegter Konkursprüfung wurde Bruckner 1845 als Lehrer (mit 36 fl. jährlichem Gehalt) und später (1851) als supplierender Stiftsorganist (mit 80 fl. Gehalt und freier Station) im Stifte St. Florian angestellt.

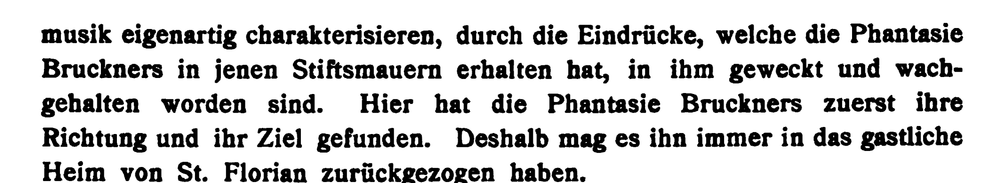
Diese Zeit war wohl für die innere Entwickelung Anton Bruckners die bedeutungsvollste. Das herrliche Orgelwerk von Chrisman (1771) mag seinem inneren Gehör den Sinn für das Grandios-Mysteriöse, vor allem aber für den Reichtum an Farbennuancen gegeben haben. Die eigenartige Richtung seiner Phantasie ist durch das Orgelspiel bestimmt. Hier konnte er, ein phantastischer Geist, in Tönen schwelgen, frei und ungebärdig, dennoch aber Regel und Gesetz tief fühlend, die hier lauter und drohender ihre Stimme ertönen lassen als sonstwo. Vielleicht gerade im Zwang alter Schulformeln schweift hier der Geist in neue Weiten, und eine Fülle neuen Gestaltens erblüht aus altem dogmatischen Gemäuer. Wie die Mystiker in alten logischen Formeln und Gesetzen die weitesten Gedankenflüge thaten; die Künstler der gotischen Dome aus immer wiederkehrenden Formeln von Grundkreuz, Strebern, Pfeilern und Rosalien die wundersamsten Steinphantasieen erdachten; so enthüllen sich gerade an der Orgel — dem Instrumente des Mittelalters, der Zeit der Mystiker und gotischen Dome — die tiefsten musikalischen Gedanken in Jahrhunderte alten Tonformeln. Die musikalischen Urkräfte werden hier wach, die geheimsten lockenden Stimmen ertönen laut. Die Rätselbeziehungen der Töne, die Verwandlungen der Form, die Kabbalistik der Töne, deren geheimnisvolle Thore weit aufspringen. Nie blickt man tiefer in das Auge der Musik als hier. Aber zugleich fühlt man alle bändigenden Elemente: Regel, Gesetz und die Empfindung der Grösse, Ewigkeit, Heiligkeit des Schaffens. Alle Elemente der Brucknerschen Kunst sind hier gegeben. Die ungeheuer starre Grösse seiner Tongebilde, die ausschweifende Phantastik, die Vertrautheit mit den Tiefen der Töne, die Freude an Zierat und Geflecht, an der hundertfachen Verwandlung der Form; dann wieder die Freude an alten harmonischen und kontrapunktischen Formeln, die Liebe zur musikalischen Dogmatik. All die reiche Romantik im scholastischen Gewande, der tönenden Mystik, den musizierten gotischen Domen ...

Ebenso ist seine Instrumentation weniger durch den Geist des Orchesters, als durch den Geist der Orgel entscheidend beeinflusst. Es ist der Organist von St. Florian, der seine Register zieht, wenn nach einem leisesten, in hohen Holzbläserlagen erzitternden Pianissimo plötzlich alle Schleusen des Orchesters sich öffnen, oder umgekehrt nach einem gewaltigen Crescendo des ganzen Orchesters plötzlich eine einzelne Stimme zart einsetzt; wenn über einem dumpfen Pedalbass zarte Streicher- oder Holzbläserstimmen herabschweben oder irgend ein Hauptthema einer Symphonie wiederkehrt, von einer einzelnen Flötenfiguration umspielt. Sogar

die berüchtigten Pausen zwischen zwei Hauptgedanken sind nichts wie Orgeleffekte, deren Wirkung Bruckner vom plötzlichen Verstummen der Orgel bei der h. Wandlung wohl kannte. Seine Gedanken sind Orgelgedanken: stärker noch, als etwa die Chopinschen Gedanken Klaviergedanken sind. Seine Symphonieen verkappte Orgelphantasieen ... Der erste seiner letzten Wünsche war: „ich wünsche, dass meine irdischen Überreste in einem Metallsarge beigesetzt werden, welcher in der Gruft unter der Kirche des regulierten lateranischen Chorherrnstiftes St. Florian, und zwar unter der grossen Orgel frei hingestellt werden soll, ohne versenkt zu werden, und habe ich mir hierzu die Zustimmung schon bei Lebzeiten seitens des hochwürdigsten Herrn Prälaten genannten Stiftes eingeholt." Die mysteriöse Krypta unter der Kirche — ein legendarischer Versammlungs- und Begräbnisplatz der Christen in der Zeit der Verfolgung — mit ihren Grabmälern, Altären, Schädeln und Totenknochen mag wohl auf das empfängliche, gläubige und kindliche Gemüt Bruckners einen tiefen und geheimnisvollen Reiz ausgeübt und seine Phantasie in Schwingungen versetzt haben.

In dieser Zeit entstanden kleinere Kirchenkompositionen (Lieder, Motetten, Psalmen), eine Messe zur Infulierung des Prälaten, ebenso ein Requiem in D-moll (1849) — dem Andenken eines verstorbenen Gönners, der ihm ein Klavier vererbte, gewidmet und in St. Florian aufgeführt. — Auch die primitiven Klavierstücke (in Es-dur und „Abendklänge" E-moll für Klavier und — vermutlich — Violine), welche sich im Nachlasse fanden, mögen in diese Zeit fallen. Hier vervollkommnete er seine Bildung — er soll besondere Neigung für Physik und Latein gehabt haben — erwarb die Befähigung als Lehrer an unselbständigen Unterrealschulen und arbeitete rastlos an seiner musikalischen Vervollkommnung — er erzählte selbst, dass er täglich zehn Stunden Klavier und drei Stunden Orgel spielte. Mit besonderem Eifer gab er sich dem Studium der Schubertlieder hin ... Ebenso trat er mit den Linzer musikalischen Kreisen in Berührung, in welchen er bereits als Orgelspieler und Kirchenkomponist einen grossen Ruf genoss und machte 1853 den ersten Versuch, sich den musikalischen Autoritäten in Wien bekannt zu machen, indem er vor dem Hoforganisten Simon Sechter und den Kapellmeistern Assmayer und Preyer eine Orgelprüfung ablegte, bei welcher er eine Doppelfuge improvisierte. Eine zweite Reise — 1855 — führte ihn zu Simon Sechter, dem er eine Messe zur Prüfung vorlegte.

Ist sein Aufenthalt in St. Florian für seine spätere Entwickelung in höchstem Grade bedeutungsvoll, so wird er es noch späterhin, da Teile der meisten Symphonieen hier, wohin er immer gern zurückkehrte, entstanden sind. Man wird den Gedanken nicht abweisen können, dass jene mächtigen Choräle und religiösen Verzückungen, welche seine Symphonie-



musik eigenartig charakterisieren, durch die Eindrücke, welche die Phantasie Bruckners in jenen Stiftsmauern erhalten hat, in ihm geweckt und wachgehalten worden sind. Hier hat die Phantasie Bruckners zuerst ihre Richtung und ihr Ziel gefunden. Deshalb mag es ihn immer in das gastliche Heim von St. Florian zurückgezogen haben.



Abermals vollzieht sich eine Erweiterung des Wirkungskreises im Leben Anton Bruckners. Ein neuer Schritt ins Leben und eine reichere, vielgestaltige Welt thut sich vor ihm auf.

Die Jahre, welche Bruckner in Linz verbrachte (1856—1868) sind für die künstlerische Entwickelung Bruckners die bedeutungsvollsten. Haben wir schon in den früheren Jahren das Talent des Künstlers reifen gesehen und beobachtet, wie es die seiner Anlage entsprechende Richtung suchte, nach verschiedenen Seiten ausgriff, da und dort schon sicher bestimmt war: so werden wir jetzt die eigentlichen Schuljahre verfolgen, die strenge Zucht, das Robotten auf dem Acker der Theorie, die eiserne Selbstdisziplin, welche Bruckner an sich übte. Und auf diese folgend, ihre Frucht: die ersten grossen Kompositionen und ihre Schicksale.

Am 25. Januar 1856 fand im alten Dome zu Linz das Probespiel zur Besetzung der Domorganistenstelle statt. Bruckner ging — ebenfalls auf einer berühmten Orgel von Chrisman — aus dem Wettspiel einstimmig als Sieger hervor. Das Protokoll — welches ich der Brunnerschen Bruckner-Schrift entnehme — besagt über Bruckner:

„A. Bruckner wurde aufgefordert, ob er das von Preyer als zu schwer zurückgelegte Thema in C-minor übernehmen wolle, wozu er sich auch sogleich bereit erklärte und dasselbe sowohl in einer strengen, kunstgerechten, vollständigen Fuge, als auch die ihm aufgelegte, schwierigere Choralbegleitung mit so hervorragender Gewandtheit und Vollendung zum herrlichsten Genusse verarbeitet und ausgeführt hat, dass dessen ohnedies in der praktischen Behandlung der Orgel, wie nicht minder in seinen bekannten, sehr gediegenen Kirchenmusik-Kompositionen bewährte Meisterschaft, sich neuerlich mit aller Auszeichnung fest erprobte.

Die Resultate dieser individuellen Leistungen haben sonach von selbst zu dem allseitig gleichen Erkenntnisse und zu dem ganz einhelligen Urteile geführt, dass unter allen vorstehenden Konkurrenten dem A. Bruckner in vollster Gerechtigkeit entschieden nicht nur weitaus der Vorzug gebührt, sondern dass auch einzig nur A. Bruckner auf Grund seiner langjährigen, sehr verdienstlichen, ebenso eifrigen Studien als unermüdeten technischen Ausbildung als für diesen Beruf durchwegs vollkommen gewachsen und würdig erkannt werden kann."

Im Bischof Franz Josef Rudigier von Linz gewann Bruckner durch sein Orgelspiel einen mächtigen Protektor. Es wird erzählt, dass der Künstler noch in späteren Jahren oft nach Linz fahren musste, weil der musikfreudige Kirchenfürst sich nach der tönenden Andachtsübung sehnte, die ihn erhob und heilte. Wie hoch dieser Kirchenfürst Bruckner

ehrte, geht daraus hervor, dass er den Geist des Künstlers stets in besonderer Weise, wie sonst nur hohen Würdenträgern gegenüber übte, erwiderte. Die Unterstützung des Bischofs ermöglichte es Bruckner, an seiner weiteren Ausbildung zu arbeiten und zwar derart, dass er durch fünf Jahre den Ostern- und Weihnachtsurlaub benutzte, um nach Wien zu fahren, wo er bei dem berühmten Musikpädagogen Simon Sechter Harmonielehre und Kontrapunkt studierte. In Bruckners Nachlass finden sich diese Studienhefte, mehrere Folianten Notenpapiers, von oben bis unten, vorn und rückwärts mit Beispiel und Regel beschrieben, ein wüstes theoretisches Ackerfeld, über welches der 32jährige Künstler seinen Pflug zog, Tag und Nacht, die Kreuz und Quer, Schritt für Schritt, gebeugten Hauptes. Keine Scholle blieb am selben Ort, kein Stein umgewendet. Als Bruckner nach fünf Jahren die Lehre verliess, ausgepicht mit Gesetzen, Formen, Kadenzen, Auflösungen in allen Tonarten und zum Abschiede von Sechter mit einem Albumblatt (Fuge: „An Gottes Segen ist alles gelegen", 5. September 1861) beschenkt, fühlte er sich nach seinen eigenen Worten wie „ein Kettenhund, der von seiner Kette losgerissen war". Nach Beendigung dieser Studien legte er vor einer Kommission, bestehend aus den Lehrern Sechter, Helmesberger, Dessoff, Herbeck und dem Schulrat Becker, die Reifeprüfung im Kontrapunkt am Wiener Konservatorium, ab. Über den Antrag Herbecks, dessen bewundernde Freundschaftlichkeit für Bruckner seit dieser Zeit datiert, verzichtete die Kommission auf die mündliche Prüfung, und Bruckner musste auf der Orgel der Piaristenkirche ein viertaktiges Thema, das Herbeck noch um vier Takte verlängerte, zu einer Fuge verarbeiten. „Er hätte uns prüfen sollen," soll Herbeck nach Absolvierung der Aufgabe gesagt haben. — Eine Zeitungsstimme meinte damals, dass Bruckners Talent, nach seinem Orgelspiele zu schliessen, die Spuren der Mendelssohnschen Richtung verfolge.

Bruckner war 37 Jahre alt, als er zur Vervollständigung seiner musikalischen Bildung sich entschloss, bei dem zehn Jahre jüngeren Theaterkapellmeister Otto Kitzler in Linz Ochestrationsstudien zu machen, „diese Studien begannen" — so schreibt mir gütigerweise der ehemalige Lehrer Bruckners, jetzt Musikdirektor in Brünn — „im Herbst 1861 und endigten im Juli 1863. Bevor wir zu Orchestrationsübungen schritten, nahm ich mit ihm vorher mit Hilfe einer kleinen (seit Lenzen vergriffenen und gar nicht mehr erhältlichen) Harmonielehre von Richter durch und liess ihm, von der 8taktigen Periode an bis zum Ausbau der Sonate alle notwendigen Studien machen. Bei seinem grossen Talente und eisernen Fleiss ging das Alles sehr schnell von statten.

In der Instrumentation hielten wir uns vorerst an Marx, welcher in seinen Beispielen eben nicht weiter als bis Mendelssohn und Spohr geht. Lehrbücher, welche die Wagnersche und Lisztsche Instrumentierung in

ihrem Stoff aufgenommen, gab es damals noch nicht, selbst Berlioz fehlte. Wagnersche Opern waren bis zu dieser Zeit (1862) in Linz noch nicht aufgeführt worden. Meines Wissens hatte Br. bis dahin noch keine Wagnersche Oper gehört, denn während seinen bei Sechter absolvierten Studien, welche ihm durch kurzen Urlaub nach Wien ermöglicht wurden, war Br. von seinen Studien so in Anspruch genommen, so dass er kaum die Hofoper besucht hat, um eine Wagnersche Oper zu hören, von einem Meister, dem Br. damalige Richtung ganz fremd sein musste. Br. machte grosse Augen, als ich ihm sagte, dass ich in meinem Winterbenefiz Wagners „Tannhäuser" aufführen wollte. Sein Erstaunen wuchs, als ich ihm die Partitur von „Taunhäuser" brachte und ihm auf die Schönheiten des Werkes, auf die Neuheit der Instrumentierung aufmerksam machte. Dies geschah an der Jahreswende 1862-63 (Dezember). Br. hat den „Tannhäuser" zu genannter Zeit aus der ihm geliehenen Partitur kennen gelernt und war Zeuge des für Linz stattgefundenen musikalischen Ereignisses der 1. Aufführung dieser Oper am 13. Februar 1863.

Kurz vor dieser Zeit, daher noch nicht unter dem Eindrucke dieses Werkes, hatte Br. bei mir seine (wirklich) erste Symphonie in F-moll vollendet.

Es war dies nur eine Schularbeit gewesen, zu welcher er teilweise nicht besonders inspiriert gewesen war und konnte ich ihm über dieselbe eben deshalb nichts besonders Lobenswertes sagen. Über diese meine Zurückhaltung schien er gekränkt, was mir bei seiner unendlichen Bescheidenheit auffiel. Später, nach Jahren, gestand er mir mit Lachen, dass ich doch Recht gehabt hatte. Diese Symphonie scheint verloren gegangen zu sein*) oder ist von ihm gar vernichtet worden. Kurze Zeit darauf begann er eine neue Symphonie; ob es die erste in C-moll war, kann ich mich heute (nach beinahe 37 Jahren) nicht mehr erinnern.

Unsere Studien waren hiermit zu Ende gegangen, sowie die Zeit meines Linzer Engagements; und eines Tages fragte er mich: Wann werde ich denn freigesprochen? Auf meine Antwort „das könne jeden Tag geschehen, denn er hätte schon seinen Lehrer übertroffen, der ihm nichts mehr lehren könne" wollte er das nicht so einfach geschehen lassen und lud mich (und meine Frau) zu einer Wagenpartie ein, die uns nach dem reizend am Walde gelegenen Jägerhause von Kienberg führte, wo bei einem fröhlichen Mahle die gewünschte Freisprechung stattfand."

Das schöne Verhältnis, welches in späteren Jahren noch Schüler und Lehrer verbunden hat, kann man aus folgenden Briefen ersehen, welche den kindlichen Charakter Bruckners im schönsten Bilde zeigen.

---

*) Fand sich im Nachlasse nicht vor.



Hochverehrter Herr Direktor!

Soeben habe ich Deinen Wunsch erfüllt. Um dasselbe ersuchte mich auch der betreffende Professor der mich übrigens nicht bewegen konnte. Ich schreibe jetzt die 5. Sinfonie in B.

Wagner hat meine D-moll-Sinfonie als sehr bedeutendes Werk erklärt. Er lud mich mit Gräfin Dönhoff zum Suppe (sic) und zeichnete mich ausserordentlich aus. Ebenso Liszt.

Ich freue mich sehr, dass Du so wohl auf bist.

Den Damen meinen Handkuss.

Möchtest Du nicht einmal meine C-moll-Sinfonie aufführen? Leb' recht wohl. Auf Wiedersehn!

Dein Schüler

Wien, 1./6. 75. A. Bruckner.

Anlässlich der Beglückwünschung zu seiner Ernennung als Ehrendoktor der Philosophie der k. k. Universität erhielt Prof. Kitzler folgende Visitkarte mit Nachschrift:

Prof. Anton Bruckner

Ehren-Doctor der Philosophie der k. k. Universität in Wien, Ritter des Franz Josef-Ordens, k. k. Hoforganist

dankt seinem hochedlen Meister P. T. Direktor Kitzler von ganzer Seele für die herzl. Theilnahme.

Dor. A. Br.

Hochverehrter Herr
Professor und Freund!

Danke recht sehr für Deine liebe Theilnahme und wünsche Deiner Gnädigen und Dir ein recht glückliches neues Jahr. Auch danke ich sehr für Dein Anerbiethen wegen Dirigieren der 4ten; ob ich überhaupt werde kommen können, hängt von meiner stets schwankenden Gesundheit ab, auch regt mich immer die Aufführung eines meinigen (!) Werkes auf. Bleib recht gesund.

Es grüsst Dich Dein einstiger Schüler

St. Florian, 27. Dez. 892. D. A. Bruckner.

Hochverehrter, edler
Herr Professor!

Danke sehr für Deine Liebe! Höre: ich war seit Mitte Jänner an der Wassersucht erkrankt; die Füsse schrecklich geschwollen; das Wasser drang bis an die Brust, daher bittere Athemnoth!



Prof. Schrötter commandirte mich in's Bett, und durfte ich durch Wochen nichts als Milch (ohne Brot) geniessen! Stehe noch unter seiner Obhut — kein Bier etc., möglichst keine Aufregung u. dgl. Prof. Schrötter sagt — keine Lebensgefahr; und wenn ich ihm so gehorche, kann ich sehr alt werden. Auch in der Hofkapelle bin ich vom Dienste enthoben, wie ich wegen Halsleiden vom Conser. austreten musste. Nun siehst Du Alles ein. Darf nicht Orgel spielen; und was das Anhören betrifft, kann ich über meine Person gar nicht selbst verfügen. Das steht in Gottes Hand! Also: verlass Dich ja nicht auf mich!*) Vielleicht darf ich; aber jedenfalls würde es mich zu sehr aufregen. Man wollte mir nicht einmal die 8te anhören lassen. Vielleicht hat die Aufregung auch beigetragen zu meiner bitteren Erkrankung. (Lieber wär's mir einmal im Sommer ohne Musik.) Handkuss Deiner Gnädigen. Herzlich küsst seinen Professor sein einst. Schüler

Wien, 14. 3. 1893. A. Bruckner.

Hochwohlgeborener, innigst
geliebter H. Professor!

Leider wirst Du nicht wissen, dass ich noch immer krank bin. Gott wolle mir helfen! Für Deine Liebe danke ich Dir und allen Musikern recht herzlich! Ich gratulire zur Aufführung!**) O wie gerne wäre ich dabei gesund bei Dir gewesen!

Deiner Gnädigen küsse ich die Hand. Dich umarme ich dankend!

Wien, 27. 3. 896. Bruckner.

Nach dem Scheiden Otto Kitzlers aus Linz soll der zweite Kapellmeister am Linzer Theater, Ignaz Dorn, ein verbummeltes Genie, das an Säuferwahnsinn verkam, einen gewissen Einfluss auf die Richtung der Brucknerschen Phantasie genommen haben, indem er ihm die Bekanntschaft mit neueren Partituren (speziell mit jener der Lisztschen „Faust-Symphonie") vermittelte.

Nichts scheint mir im Leben Bruckners bewundernswerter, als die Energie, mit welcher der Künstler an seiner inneren Ausbildung arbeitete, sobald er in seinem Innern die musikalische Welt immer mächtiger nach Entzauberung rufen hörte. Die ungeheuere Strenge, mit welcher sich Bruckner, der bereits „nel mezzo di cammin' di sua vita" angekommen war, der musikalischen Zucht unterwarf. Seine Bildung ist eigentlich autodidaktisch erworben. Wo er einen Zuwachs an Bildung zu finden hofft, dort eilt er hin, willig und demütig aufhorchend, unermüdlich in der Arbeit.

*) Prof. Kitzler hatte die Absicht, ein Bruckner-Concert durch den Brünner Musik-Verein zu veranstalten mit Bruckners IV. Symphonie, Bruckner als Orgelspieler und seinem Te Deum.

**) der II. Symphonie.

Fortsetzung folgt



I. LOEWE ÜBER GRAUNS „TOD JESU“ UND FRIEDRICH DEN GROSSEN*).

Die Reihe musikhistorischer Vorlesungen, welche Loewe Anfang der vierziger Jahre, zugleich mit praktischer Vorführung von Musikstücken, vor dem gebildeten Publikum Stettins hielt, scheint er für die weitere Folge zwar nicht dauernd fortgesetzt zu haben, doch hat er hin und wieder auch später noch ähnliche Abende veranstaltet, besonders, wenn es sich um die Verherrlichung bedeutender Persönlichkeiten, namentlich unter den älteren Tonmeistern, handelte. Diese älteren Meister schätzte Loewe ganz ausserordentlich hoch; sie waren ihm früher Gegenstand ernstesten Studiums gewesen und blieben ihm stets die gediegene Grundlage, auf der man weiter bauen könne und bauen müsse. Zu Bach, Händel, Gluck blickte er mit wahrer Bewunderung empor und gab derselben immer wieder Ausdruck in seinen Briefen wie Abhandlungen (deren viele noch ungedruckt) und seinen methodischen Lehrbüchern, sowie durch Aufführungen ihrer Werke. Mit gleicher Verehrung schaute er auf zu Haydn, Mozart, Beethoven; von letzterem äusserte er einmal: „Ach, Beethoven! dem kommt keiner gleich!“ Und den erhabensten Dreiklang Paulinischen Geistes und ewiger Christenwahrheit: „Glaube, Liebe, Hoffnung“ erachtete er für vorzüglich charakteristisch in seiner Anwendung auf das Dreigestirn: Bach, Mozart, Beethoven. Aber auch Geistern gegenüber, die nicht ersten Ranges waren, bewahrte er den Sinn der Verehrung und Dankbarkeit, wie den Friedemann und Phil. Emanuel Bach, Doles, Hiller, Graun.

Grauns „Tod Jesu“ hatte Loewe in den ersten Zeiten seines Stettiner Aufenthaltes regelmässig am Karfreitag in seiner Jakobikirche aufgeführt; seit Anfang der dreissiger Jahre musste diese Kantate freilich meistens den Bachschen Passionsoratorien, besonders der Matthäuspassion, weichen. Gern aber hörten die Stettiner inzwischen auch wieder das Graunsche

*) Dieser interessante Aufsatz Loewes, der hiermit zum erstenmale der Öffentlichkeit übergeben wird, wurde erst vor kurzem von mir aufgefunden und dürfte nun zugleich als ein nachträgliches Gedenkblatt zu Ehren Grauns (geb. d. 7. 5. 1701) zu gelten haben.

Werk, und der Stettiner Altmeister entsprach nur dem künstlerischen Interesse seiner Mitbürger, als er im Jahre 1855 zur Erinnerung an die vor hundert Jahren erfolgte erste Aufführung desselben eine Gedenkfeier veranstaltete, deren erster Teil wiederum eine von ihm ausgearbeitete und vorgetragene Vorlesung — der zweite die Aufführung der Kantate enthielt.

Diese „Vorlesung" nun liegt uns, von Loewes Hand geschrieben, in doppelter Form vor, einmal als erster Entwurf, sodann als abgerundeter Vortrag. Die erste Vorlage arbeitet der zweiten meistenteils schon wortgetreu vor; doch ist die letztere kürzer gehalten, als der Entwurf; der Grund hierzu lässt sich leicht erklären, da Loewe den Vortrag nicht zu sehr ausdehnen mochte, um thunlichst bald mit der Aufführung des Werkes beginnen zu können. Wir geben nun im Folgenden die Vorlage 2 wieder, fügen indes mehrere wichtigere Gedanken der Vorlage 1 ein.

Die Abhandlung ist nicht nur interessant wegen des feinsinnigen Kunsturteils, das Loewe hier bekundet, sondern auch darum von besonderem Wert, weil dieselbe einen Zug aus dem Leben und Gemüt Friedrichs des Grossen zur Mitteilung bringt, der, wie anzunehmen ist, bis dahin wohl kaum bekannt sein dürfte.

Hier folgt nun Loewes Vorlesung:

Vorwort zur Säkularfeier von „Der Tod Jesu" von Graun.

Die Säkularfeier der ersten Aufführung unserer Passionskantate „Der Tod Jesu" ist von Seiner Majestät unserem Allergnädigsten König und Herrn in Berlin befohlen und bereits am hundertsten Jahrestage selbst, vorgestern, gehalten worden. Auch in unserer Stadt ist die fast alljährlich wiederkehrende Musik schon unsern Voreltern eine stets willkommene Gabe gewesen, welche uns die heilige Zeit, während unserer Übungen, und besonders den heutigen Tag*) durch die Aufführung lebendiger vergegenwärtigt. Nicht will ich Sie, H. A., durch statistische Angaben, die man leicht in Büchern nachlesen kann, ermüden, sondern die kostbare Zeit nur dazu anwenden: einen Blick auf die Zeit zu richten, in der das Werk entstand. Sofort eilt dieser auf den grössten Mann seines Jahrhunderts, — die Sonne jenes Tages, auf Friedrich den Grossen, der Seinen Graun, nachdem dieser in Dresden auf der Kreuzschule seine Ausbildung erhalten hatte, als einen geschmackvollen Komponisten, vorzüglichen Tenorsänger und Flügelspieler schon als Kronprinz in Rheinsberg an Seinen Hof zog, und ihn Seiner Hohen Protektion würdigte.

Auf dem Piedestal der Rauchschen Statue Friedrichs des Grossen sehen wir Graun mit einer Notenrolle in der Hand. Was mag er halten? Eine seiner 60 Opern? Eine seiner vielen Symphonieen? Eines

*) Karfreitag. M. R.



seiner Flötenkonzerte? Nein, Millionen von Blicken, die sich jetzt auf seine Rolle richten, — wir alle, schreiben in Gedanken darauf: „Der Tod Jesu." —

Richten denn auch wir einen Blick auf den Inhalt dieser Kantate.

Die Kirche, die Mutter der Künste, zahlt die geringsten Honorare für Kunstwerke, aber sie bewahrt aufmerksam die ihr gemachten Geschenke ihrer Kinder und hebt sie sorgfältig auf.*) — Unser Kunstwerk kann in 4 Abteilungen klassifiziert werden.

1. Schliesst es sich mit seinen 6 Chorälen innig der protestantischen Kirche an; denn die Choräle sind unverändert in der Original-Melodie beibehalten, z. B. der erste: „Du, dessen Augen flossen" nach der Melodie „O Haupt voll Blut und Wunden" — wie auch vier derselben von Ramler aus dem Gesangbuche entnommen sind. Ramler hat nur zwei davon selbst gedichtet.

2. Wiederum ganz im Geiste der Kirche sind die beiden schön empfundenen Chöre gehalten, welche von der Sündhaftigkeit der gefallenen menschlichen Natur ein lautes Bekenntnis ablegen: „Unsere Seele ist gebeuget zu der Erden, o wehe, dass wir so gesündiget haben"; — und der rührende Schlusschor: „Hier liegen wir, gerührte Sünder, o Jesu, tief gebückt." Nicht minder staunt der Kenner den grossartigen gothischen Dombau der beiden Fugen an: „Christus hat uns ein Vorbild gelassen" und: „Freuet euch alle, ihr Frommen".

3. Ganz eigentümlich brach sich Graun mit dem Rezitativ eine neue Bahn. Er verwandelte das trockene Erzählen dieser Gattung von Musikstücken in ein lyrisches Empfinden; oder kunstgemäss gesagt: er erfand, das Recitativo secco, das einfach in Tönen wie die Sprache zu uns redet, in ein Recitativo lyrico umzuschaffen, indem er mehrere kleine Ariosen wie kleine Heiligenbilder an dem Faden der Erzählung aufhing, worin der Grund liegt, dass seine Rezitativen als die schönsten der musikalischen Kunst erachtet wurden. In dieser Gattung reiht sich Graun mehr an Händel als an Bach an.

4. Endlich die Arien sind, in dem damaligen Zeitgeschmacke, ganz der Individualität des Solo-Sängers besonders angepasst, indem sie das Gefühl mit allen Kunstfertigkeiten einer jeden Stimme in einen schicklichen Zusammenhang bringen. Sie tragen den Stempel dessen an sich, was man vor hundert Jahren modern nannte, d. i. den Charakter des Gefälligen, und sind doch wie ein Gebet um neue Stärke wie die Arie: „Ihr weichgeschaffenen Seelen", welche Graun selbst unerreichbar schön gesungen hat. Ich möchte behaupten, gerade die Arien haben nicht wenig dazu beigetragen, dem Werke einen stets neuen Glanz zu verleihen, weil sie so reiche Gelegenheit gaben, auch diesen oder jenen berühmten Gesangs-

*) Auch Loewe hat uns mehrere würdige Passions-Oratorien hinterlassen: „Die eherne Schlange" (für Männerchor), das tiefe und schöne „Sühnopfer des neuen Bundes" und den 2. Abschnitt der echt protestantische Kirchenmusik athmenden „Festzeiten". M. R.

Virtuosen in seiner Kunst zn bewundern. Auch ist das Duett ein grosses Meisterstück des Kontrapunktes, indem die Doppel-Melodieen so obligat neben und mit einander einhergehen, dass man zweifelhaft wird, welche von beiden die schönere sei.

Besonders beliebt waren zu Grauns Zeit die Arien, welche uns den Heiland als einen Helden, als einen Berg Gottes, dessen Haupt in Sonnenstrahlen, und dessen Fuss in Ungewitter steht, darstellen. Man erzählt, dass sich unwillkührlich nach und nach aller Hörer Blicke und Köpfe auf den in ihrer Mitte verweilenden grossen König wendeten, wenn es hiess: „So stehet ein Berg Gottes, den Fuss in Ungewittern, das Haupt in Sonnenstrahlen, so steht der Held aus Kanaan. Der Tod mag auf den Blitzen eilen; er mag aus hohlen Fluten heulen, er mag der Erde Rand zersplittern, — der Weise sieht ihn heiter an!“ — Wohl hatte Graun das Glück, der Liebling seines kunstliebenden Königs und Herrn zu sein. Er verstand am besten, das kunstreiche Flötenspiel seines Gebieters auf dem Flügel so zu begleiten, dass sich der König seinen Empfindungen im Ausdrucke so überlassen konnte, wie es ihm der höhere und gebildetere Geschmack des Vortrages gebot, — was der Italiener mit dem Kunstausdrucke rubato bezeichnet, welches keineswegs den Takt, sondern ein sklavisches Taktzählen ausschliesst. —

Ja, meine Verehrten, der Eindruck, welchen die Kantate auf Grauns Zeitgenossen machte, war in vielfacher Beziehung ein grossartiger, vielbedeutender! Das Thema — das höchste für alle Zeiten! Die Poesie eines Ramler (des deutschen Horaz) erweckt heute noch unsere Andacht, unsere Erbauung, unsere Liebe! Die Pommern insbesondere haben Ursache, auf ein kleines Häuschen in Kolberg wohl zu achten, wo ein einfaches Gedenktäfelchen sagt: „In diesem Hause ist Ramler geboren.“

Was aber unserer Passionskantate nicht hoch genug gedankt werden kann, ist: dass sie in der Zeit des Rationalismus, wo in protestantischen Ländern die Kirchenmusik fast ganz verstummt war, ihren Heiland, wie der grosse Christophorus von einem Ufer zum anderen, durch die Wasserfluten hindurch bis auf das gegenwärtige Zeitufer herübertrug*). Denn diese Musik ist in jeder Ader protestantisch zu nennen. Fern vom göttlichen Mystizismus der katholischen Missalen, zu dem sich nur die feineren und schwärmerischen Gemüter zu erheben vermögen, schreitet sie in rührender Wahrheit von Gethsemane bis zum Tode des Herrn einfach einher, wie ein in den Willen Gottes ergebenes, gehorsames Kind, welches sein Liebstes auf der Welt begraben sieht, rein menschlich, ohne an das zu denken, was wohl nach diesem Leben uns erwartet, „mit Thränen diesen Staub zu

*) Vgl. Loewes geniale und epochemachende Legende: Der grosse Christoph, Op. 34. M. R.



netzen, der deines Lebens Bäche trank". In allen protestantischen Ländern, auch in Holland und England, war sie den Sängern und Hörern eine würdige Vorfeier des heiligen Osterfestes, was in katholischen Ländern bekanntlich weniger üblich ist.

Es sei mir noch vergönnt, einige Spezialia hinzuzufügen, die ich einem vor 30 Jahren hierselbst verstorbenen, ehrwürdigen Geistlichen verdanke, der als junger Kandidat in Berlin das Glück hatte, sowohl bei Ramler als bei Graun, Hausfreund zu sein*).

Beide Männer (so erzählte er) arbeiteten mit grosser Sorgfalt an dem allgemeinen Plane des Werkes; ein jeder legte das Seine in die Wagschale, was besonders wirksam sei, und vor allem, — was dem Könige möglicherweise wohlgefallen könnte. Als sie bis zur Ausführung der einzelnen Teile gekommen waren, da fand es sich, dass Graun viel schneller mit der Komposition fertig war, als der stets sorgfältig abwägende, und oft ändernde Ramler dichtete. Oft kam der ungeduldige Komponist mit dem Ausrufe zum Dichter: „Ramler, schaffen Sie mir Wohrte!" — Ungern riss sich Ramler wieder von einem Stück seiner Arbeit los und bemerkte kopfschüttelnd hinter dem wegeilenden Graun: „Der komponiert schneller, als ich dichte, und denken Sie, Herr Kandidat, vor einigen Tagen sehe ich, dass er auf das eine Versikulum „Christus hat uns ein Vorbild gelassen" 8 Folioseiten, sage, acht Folioseiten dicht voll Noten geschrieben hat; was soll nun erst aus meinen grossen Episoden werden".

Eines Tages (erzählte er ferner) fragte mich die Frau Graun: „Sagen Sie, Herr Kandidat, was ist das jetzt mit meinem Manne; er weint so viel, ach, er weint früh und abends; er ist so in sich gekehrt, und ist doch dabei gesund, er klagt über nichts, ja er sagt selbst, dass er sich noch niemalen so wohl befunden habe!" Ich, erwiderte er, der ich alles recht gut wusste, tröstete sie, sprechend: „Selig sind die Traurenden, denn sie werden Freudigkeit erlangen."

Als Friedrich der Grosse (fügte er hinzu) das Werk zuerst gehört hatte, war ich junger Kandidat anderen Tages bei Graun, um ihm einiges von dem Eindrucke zu erzählen, den seine Musik auf uns Zuhörer gemacht hatte. Während wir noch sprachen, kam ein königlicher Diener mit einem Briefe und einem Etui. Hastig entfaltete Graun den an ihn adressierten Brief und las seiner horchenden Frau folgendes vor:

---

*) Im Vorl. 1 schreibt Loewe: „Ein bereits vor 30 Jahren verstorbener ehrwürdiger Geistlicher hat mir wiederholt erzählt, dass er als junger Kandidat in beider Männer Hause beliebt war." Vielleicht waren es über 30 Jahre her; jedenfalls muss dieser Stettiner Geistliche hochbetagt gestorben sein; rechnen wir, dass er etwa 1823 verstarb, und dass er 1755 noch nicht eigentlicher Kandidat war, so musste er doch, als er Loewe obiges erzählte, in den Achtzigern sein. Ob der Geistliche von älteren Stettiner Lesern wohl noch nachgewiesen werden kann? M. R.

„Mein lieber Graun,

Seine Cantate, der Tod Jesu, habe Ich gestern gern gehört, und schicke Ihm anbey eine Tabatiere mit 30 Dukaten. Von denen Stücken, die Mir besonders wohl gefallen haben, nehme ich jedoch aus die Arie „Ihr weich geschaffnen Seelen.“ —

(Hier war die Seite zu Ende, auf der das Gesagte geschrieben war.) Grauns Hände liessen den Brief mit dem Ausrufe sinken: „Meine Arie hat dem Könige nicht gefallen!“ —

„So lies doch erst weiter!“ rief die Frau. —

Graun wendet um, — da steht:

„Denn die kann nicht bezahlt werden.

Friedrich.“ — —

Und so sehen wir denn auch hieraus, wie der grosse König seinen Graun ehrte; und noch heute, nach hundert Jahren, gereicht es dem edlen Komponisten zu keiner geringen Ehre, dass ich es überhaupt wagen durfte, darum ein Wort seiner Musik voranzuschicken, weil sie uns zugleich lebhaft an den Mann erinnert, der unseres Vaterlandes Stolz und der ganzen Welt eine Freude und Bewunderung war.

Graun überlebte sein Werk nur 4 Jahre. Als der grosse König Grauns Tod in Dresden erfuhr, soll er eine Thräne der Teilnahme und Rührung geweint haben. Und so lassen Sie uns denn, meine geliebten Kunstfreunde, thun, was in unseren schwachen Kräften steht, und die Gefühle unserer Herzen allein auf den richten, welcher der Anfänger und Vollender unseres Glaubens ist. Sein heiliger Geist sei mit uns, auch in dieser Stunde! Amen.“ *)

*) Die fromm empfundenen Schlussworte gelten dem heiligen Ernst des Karfreitag. M. R.





DIE MUSIKPFLEGE IN BUENOS-AIRES

von

F. G. Hartmann-Buenos-Aires

Unsere Metropole ist nicht nur mit ihren nahezu 900,000 Einwohnern (wovon $^1/_3$ Italiener) die volkreichste, sondern vom kulturellen Standpunkte aus auch die meist vorgeschrittene Stadt des südamerikanischen Kontinents. Allerdings hinkt die Kunst hinter der enormen Entwickelung auf dem Gebiete des Handels und der Industrie noch her, namentlich die schaffende Kunst, dagegen ist Buenos-Aires bereits wohl zu beachten in Bezug auf lyrisches und dramatisches Theater.

Man hat ausserlandes zumeist keinen richtigen Begriff von diesem „neuen“ Lande, welches erst seit 1810 sich zu einem selbständigen Staate, der argentinischen Republik, herausgebildet hat, 36 Breitegrade bedeckt und eine von deutschen Offizieren ausgebildete Armee und Respekt einflössende Flotte von modernsten Kriegsschiffen besitzt; und kaum mehr weiss man von der Hauptstadt, die, an der 180 Meilen breiten Mündung des La Platastromes gelegen, doch so manches Eigenartige und Interessante in ihrem Kunstleben bietet. Welch' gewaltiger Aufschwung seit 1804, wo das erste Theater mit 500 Plätzen, Talgkerzen vor der Rampe, nur einer Reihe Logen, die mehr einem Hühnerstall als dem Zusammenkunftsorte der „ersten“ Gesellschaft glichen und dabei aller Stühle bar waren, die sich die Familien von Hause mitbringen mussten, (eine Sitte, die heute noch in manchen Provinzialtheatern besteht); wo zwei stramme Kerle dem Vorhang als Gegengewicht dienten und, um ihn zu heben, sich auf Kommando mit der Zugleine von den Soffiten herabstürzten! Während vieler Jahre sah man nur spanische Lustspiele und Dramen, die von spanischen per Segelschiff mit 2—3 Monaten Reise importierten Künstlern dritten Ranges und haarsträubender Inscenierung herausgebracht wurden, aber die genügsame Gesellschaft, die zumeist nichts Besseres gesehen, vollkommen befriedigte. Kotzebues Menschenhass und Reue wurde lange Zeit mit bestem Erfolg gegeben. Erst 1823 erscheint das erste italienische höchst bescheidene Opernensemble auf der Bildfläche. Die Künstler sangen auch im Chor mit, der somit auf fünf Männlein und Weiblein gebracht wurde, aber fragt mich nur nicht wie! Tancredi und Barbiere di Seviglia hatten nichts destoweniger grossartigen Erfolg; goldenes Zeitalter! Im Orchester eine Harfe, 3 Violinen, 2 Flöten, 1 Fagott, 1 Basstuba, 1 Trompete, 2 Posaunen und Batterie.

Erst 1833 erstand eine neue Bühne, Viktoria-Theater, etwas grösser und bequemer mit 2 Ranglogen; 1. Galerie nur für Damen und 2. Galerie nur für Herren. Hier gab es bereits Bänke oder Stühle, einige Abwechslung in Dekorationen, Öl- und Petroleumbeleuchtung, italienische Opern, spanisches Schauspiel und Zarzuela (span. komische Oper) abwechselnd, bis 1856 das 1400 Sitzplätze enthaltende Columbus-Theater auf Aktien gegründet und gebaut wurde.

Bis dahin bieten Musik und Theater nur historisches Interesse. Nennenswerte Konzerte und Musikgesellschaften gab es noch nicht.

Erst von der Fertigstellung dieses wirklichen Theaters ab datiert die sich alle Jahre wiederholende italienische Opern-Saison, die früher 4 Monate, später so wie heute, nur noch 3 Monate dauert.

Die Kultur macht Fortschritte. Mit den Ansprüchen des Publikums wächst der künstlerische Wert der Sänger und der Preis der Theaterbillete, während das Repertorium sich nach dem Vorbild des Mailänder Skala-Theaters entwickelt. Mit den Künstlern werden alljährlich Chöre und vollständiges Orchester, Kapellmeister, Ballet und Scenerie importiert. Lange Jahre hörte man nur Ricci, Donizetti, Bellini, dann Verdi, 1865 auch Meyerbeer, der als „Revolutionär" lange schweren Stand hatte; erst 1871 erschien Gounods Faust, der sich alle Herzen eroberte; dann 1874 Massenets König von Lahore, 1883 Lohengrin, 1884 Holländer, 1894 Tannhäuser, 1898 Meistersinger, 1899 Walküre, 1901 Tristan und Isolde!!

Aus Gesagtem ist der Fortschritt des Opernwesens hier im Allgemeinen ersichtlich; erwähnte Werke kamen aber nicht alle im alten Columbustheater zur Aufführung, sondern 1882 wurde ein anderes Theater, das heute noch bestehende Opernhaus, vollendet, sowie das Politeama, in welchem ebenfalls auch italienische Oper gegeben wurde und noch wird. Hier hielt der Holländer seinen ersten Einzug und die folgenden Werke Wagners alle im Opernhause, während das alte, umgebaute Columbustheater heute die Nationalbank beherbergt.

Was Künstler anbetrifft, so haben wir die berühmtesten und teuersten Sänger der italienischen Oper hier defilieren gesehen, im Laufe der Jahre z. B. die Damen Briol, Lablache, Mariani, Lagrange, Scalchi, Charlotte und Adelina Patti, Pozzoni, Borghi-Mamo, Wiezjak, Kupfer-Berger, Pappenheim, Ehrenstein u. s. w. Tenöre wie Mirate, Tamberlik, Perotti (der letzthin in Budapest verstorbene), Gayarre, Massini, Tamagno, Stagno u. s. w.; Baritone: Battistini, Maurel, Sparayani (ein wunderbarer Holländer); Bässe: Castelmary, Junca, Boudouresque u. s. w.

Zudem hervorragende Geiger wie Sarasate, Dengremont, White, Camilla Urso und Pianisten wie Herz, Gottschalk, Ritter, den Berliner Portugiesen Da Motta und andere mehr.

Im Troubel des durch die grosse Volksvermehrung hervorgerufenen Bau- und Unternehmungsfiebers entstanden und verschwanden sehr bald wieder mehrere kleinere Bühnen für Musik und Drama. Ein geräumiges „Nationaltheater“ mit 1500 Plätzen wurde ebenso wie das erste „San Martin-Theater“ ein Raub der Flammen, letzteres ist indessen wieder aus der Asche erstanden und je nach Bedürfnis bald Cirkus, bald Opern- und Schauspielhaus. Heute besitzt Buenos-Aires folgende in Betrieb befindliche Theater, deren Kapazität und Art des momentan darin gepflegten Schauspiels ich nebst dem Preise eines Parkettplatzes (in Mark umgerechnet) zur Richtschnur ebenfalls vermerke:

Politeama,	3000	Zuschauer,	italienische Operette	Mk. 5,25
San Martin,	2000	„	Cirkus.	„ 3,50
Viktoria,	1600	„	französische Operette	„ 7,—
Kasino,	1500	„	Neuheiten (Folies Bergères) . . .	„ 1,75
Opernhaus,	1300	„	offizielle ital. grosse Oper	„ 26,—
Argentino,	1000	„	spanisches Schauspiel.	„ 1,75
Odeon,	900	„	„ „ (Maria Guerrero)	„ 10,00
Doria,	800	„	italienisches Lustspiel	„ 1,75
Apollo,	800	„	argentinisches National-Drama . .	„ 1.75
Mayo,	800	„	Zarzuela (span. Singspiel)	„ 1,75
Comedia,	700	„	„ „	„ 1,75
Rivadavia,	700	„	spanisches Drama	„ 1,75

Die vorhandenen Tingeltangel alle zu erwähnen, würde zu weit führen. Ausserdem findet sich zuweilen französische Comédie, seltener englische Operette ein. Nur deutsche Gesellschaften haben sich noch nicht bis hierher gewagt, wenngleich ein gutes Operettenensemble hier reichlich Protektion finden würde.

Indessen befleissigt sich unser „Deutscher Theater-Verein“, dem fühlbaren Mangel nach Kräften abzuhelfen, indem er jährlich drei bis vier Vorstellungen giebt, die alles auf Dilettantenbühnen hier Gesehene, dank der opferwilligen Mitwirkung unserer Damen und Herren und sorgfältigen Regie, in den Schatten stellt. In der Hauptsache wird das Lustspiel gepflegt und zwar auf eine Weise, die manchmal an künstlerische Leistungen heranreicht. Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, dass alle stets zu wohlthätigen Zwecken veranstalteten Vorstellungen vor zahlreichem und dankbarem Publikum stattfinden.

Im übrigen haben auch die deutschen geselligen Vereine „Concordia“, „Germania“ und „Vorwärts“ je ihre eigene Bühne, wovon letzterer gerade die vieraktige Posse „Papageno“ von Kneisel anzeigt.

Mit Konzertinstituten ist es leider schlecht bestellt.

Das argentinische Element ist weder zur aktiven Teilnahme im Chorgesang, noch im Orchester zu bewegen; eine vor einem Vierteljahr-



hundert erstandene und von einem Deutschen geleitete Filarmonica erfreute sich denn auch eines nur kurzen Daseins, und seitdem wurde kein neuer Anlauf mehr genommen. Nur die „Deutsche Singakademie“ vermochte sich von 1862 bis 1887 zu erhalten, sich zur schönsten Blüte zu entfalten. Dort wurde echtdeutsche Kunst gepflegt. Gründer waren die Herren Carius, Fischer, Niebuhr (S.), Keil, Krutisch; als Dirigenten fungierten Keil, Hans Bussmeyer, Carius und Melani, letzterer Schüler des grossen Joachim.

Der gemischte Chor, von der besten deutschen Gesellschaft, wuchs von 50 zeitweise auf 80 Stimmen, die, mit trefflichen Solisten Aufführungen z. B. von Brahms Rhapsodie, Schicksalslied, Deutschem Requiem, Cherubini- und Mozart-Requiem, Bruch, Gade, Oratorien von Haydn, Mendelssohn, Massenet usw., anfänglich mit Klavier und Doppelquartett, schliesslich mit vollem Orchester ermöglichten. Leider ging auch dieses Institut, der Stolz jedes gebildeten Deutschen am La Platastrom, nicht etwa aus Mangel an zahlenden passiven Mitgliedern, wozu die ganze Kolonie, viele Engländer und sogar Argentinier gehörten, sondern wegen unpraktischen Verfahrens des Vorstandes zu Grunde. Seitdem fehlt in unserem Musikleben die Seele der vaterländischen Kunst. Einen gemischten Chor bringen seitdem nur noch die Engländer zustande, allerdings zumeist zwecks Aufführung Sullivanscher Operetten, seltener eines Oratoriums, dessen Aufführung für deutsche Ohren jedenfalls keine Erquickung ist. Spanische, italienische oder französische Gesangvereine giebt es für ernste Musik nicht.

Aus einem bei Gelegenheit des Bismarck-Jubiläums zusammengetretenen Männerchors von 200 Stimmen haben sich ca. 80 Stimmen zur Gründung eines permanenten „Deutschen Männergesang-Vereins Buenos-Aires“ vereinigt, welcher seitdem alljährlich vier Konzerte mit Zuziehung von Solisten und Orchester zu wohlthätigen Zwecken giebt, die stark besucht werden. (Dirigent Herr Peter Werner aus Köln). Der auf 50 Stimmen zurückgegangene Chor besteht meistens aus nicht musikalischen Elementen, so dass Fortschritte nur langsam zu erzielen sind; im schlichten Volkslied leistet er indessen schon recht Befriedigendes. Das in diesem Sinne geschickt gewählte Programm des letzten Konzertes umfasste ausschliesslich volkstümliche Gesänge aller Länder, die denn auch lebhaften Anklang fanden.

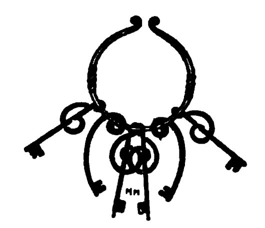
Ein zweiter „Deutscher Männerchor“, der sich von ersterem vor 2 Jahren abgezweigt und Herrn Oltmann zum Dirigenten hat, ist noch weniger zahlreich aber künstlerisch in besserer Verfassung.

Buenos-Aires zählt nicht weniger als 14 Konservatorien der Musik! — Es wäre vielleicht besser, den hochtrabenden Titel durch „Musikschule“ zu ersetzen, da doch keines derselben die an solch hohe Pflanzstätten der Kunst gestellten Anforderungen erfüllt und, trotz kleiner Unterstützungen von Seiten des Staates, durchaus keinen offiziellen Charakter hat. — Es handelt sich eben nur um Privatunternehmen, die auch kein Hehl daraus

machen, dass hierbei das Geschäft Hauptsache ist. Und dass dieses ein lukratives, beweist der Umstand, dass die Zahl der Schulen stetig im Zunehmen begriffen ist. Um aufgenommen zu werden, genügt es eben, die Matrikel und den monatlichen Beitrag zu entrichten, und die Schüler, (die übrigens zu $^9/_{10}$ Schülerinnen sind) folgen mit oder ohne Anlagen, mit oder ohne Fleiss dem Kursus, kommen entweder vorwärts oder bleiben sitzen. Da auf diese Weise das Studium an einem der „Konservatorien" ca. $^1/_4$ des für Privatstunden zu verausgabenden Geldes erfordert, so ist der Andrang von Postulanten nicht nur unbegrenzt, sondern auch enorm.

Eine rühmliche Ausnahme von der Regel macht das Conservatorio Argentino, welches, von einem in Brüssel ausgebildeten talentvollen Belgier namens Pallemaerts geschaffen und geleitet, über 1000 Eleven zählt und seinen pekuniären Vorteil mit einer gediegenen musikalischen Erziehung zu verbinden weiss. Wie manche hoffnungslose Musentochter musste da über die Klinge springen!

In dem Gesamtbild, welches ich von unserem Musikleben zu entwerfen mich bemühe, kann ich im Interesse der wahrhaftigen Chronologie nicht unerwähnt lassen, dass Buenos-Aires seinerzeit einen Quartettverein besessen hat, der während seines siebenjährigen Bestehens 1881 bis 1888 sehr viel zur Entwickelung des musikalischen Geschmackes beigetragen hat. Von einer kleinen Schar von Kunstenthusiasten ins Leben gerufen, hielt sich der Verein ein Streichquartett, welches monatlich eine oder zwei Sitzungen zu geben hatte. So wurden im Laufe der Jahre 110 Sitzungen gegeben mit durchaus klassischem Programm, ohne dem Publikum irgend welches Zugeständnis zu machen. Die Streicher hatten sich mit der Zeit so aneinander gewöhnt und sich mit Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann u. s. w. so vertraut gemacht, dass ihre Produktionen wirklich stilvoll zu nennen waren. Etwa 300 Personen gehörten zu dieser gläubigen Gemeinde, die sich leider auflöste, nachdem sich deren Gründer und Seele nach Europa zurückgezogen hatte. Der Verein veranstaltete auch jährlich ein grosses Symphonie-Konzert unter Heranziehung aller tauglichen Elemente, so dass das Orchester bis 100 Mann zählte. Diese grossen Konzerte, in denen stets eine Beethovensche Symphonie den Mittelpunkt bildete, wurden vom grossen Publikum stark besucht und zwangen in der Folge die Operndirektion zur Vermehrung ihres Orchesters und zur künstlerischen Ausführung der versprochenen Werke.





OLE BULL

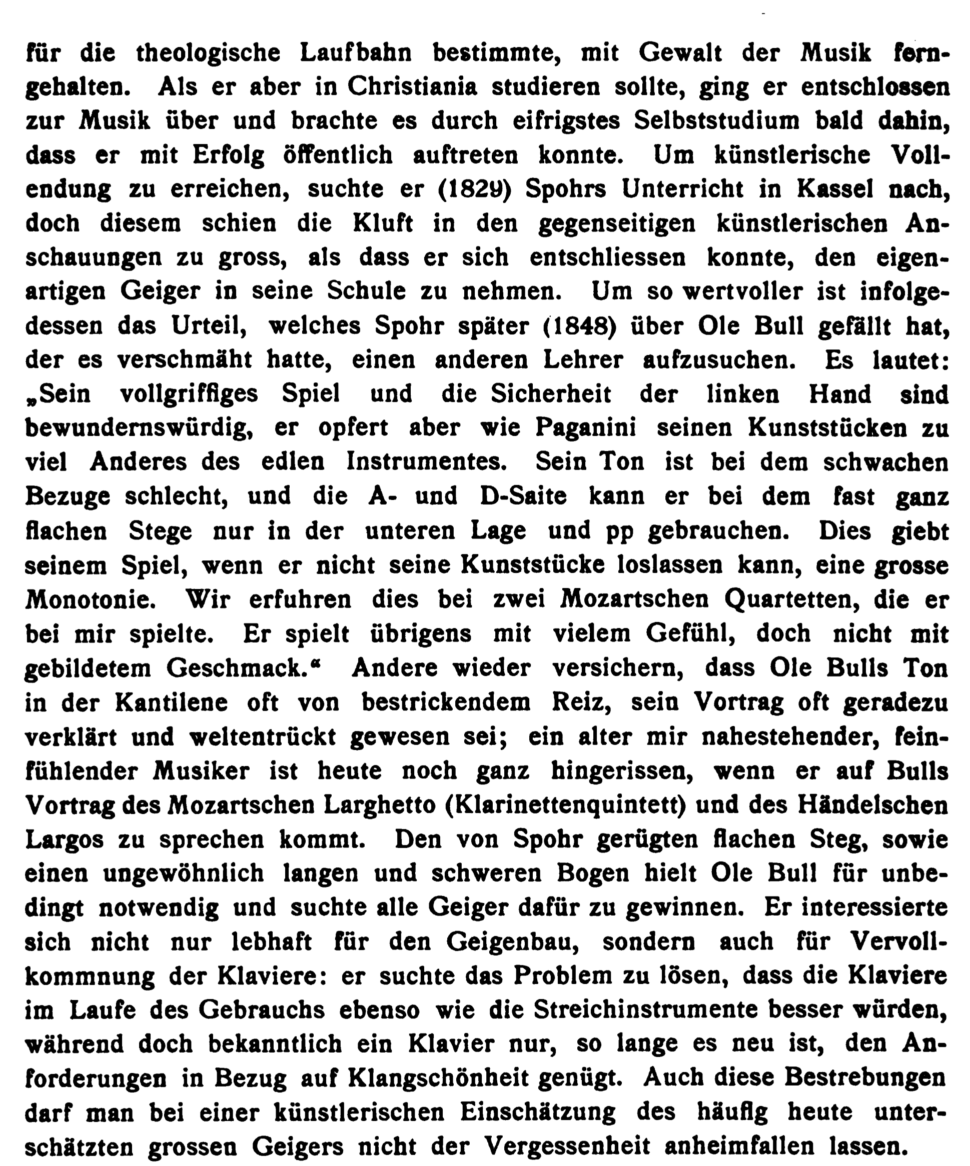
von

Dr. Wilh. Altmann, Friedenau-Berlin

Mit Errichtung des Denkmals für Ole Bull in seiner Vaterstadt Bergen haben die Norweger kürzlich eine Ehrenschuld gegen einen der treuesten und verdientesten Söhne ihres Landes abgetragen. Mag man auch über Ole Bull als Künstler denken, wie man will, in seiner Eigenschaft als Mensch, als Patriot wird man ihn wegen der Lauterkeit seines Charakters unbedingt preisen können. Unvergessen bleibt sein Versuch (1848), ein norwegisches Nationaltheater ins Leben zu rufen, unvergesslich seine Gründung einer Kolonie für skandinavische Auswanderer in Pennsylvanien (1852), wenn auch beide Unternehmungen infolge Ungunst der Verhältnisse nicht von Dauer waren. Nicht vergessen sei ihm auch, dass er stets bereit war, seine Kunst in die Dienste der Wohlthätigkeit zu stellen. Trotz vielfacher Krankheiten und seiner sehr anstrengenden und umfangreichen Konzertthätigkeit, die ihn oft über den Ocean führte, war es ihm vergönnt, über 70 Jahre alt zu werden und noch in diesem Alter erfolgreich konzertieren zu können, ein Glück, das er wohl hauptsächlich seiner andauernden Bethätigung als Landwirt verdankte.

Er ist übrigens der erste und bis heute auch einzige Geiger von internationalem Rufe, der aus Norwegen stammt. Man hat ihn den nordischen Paganini genannt und zwar nicht mit Unrecht, da beide Geiger in mehr als einer Hinsicht Gemeinsames aufweisen. Beide sind Autodidakten, sehen als das Höchste in ihrer Kunst eine bis dahin kaum geahnte rein äusserliche Virtuosität an (mehrstimmiges Spiel, Bevorzugung der G-Saite in den höchsten Lagen, Flageolet). Beide halten sich dabei von einer gewissen Charlatanerie nicht frei und geben es zu, dass sich um ihre Persönlichkeit Myten bilden. Auch der Hang zum Abenteuerlichen findet sich bei Beiden (Ole Bull spielt z. B. an seinem 66. Geburtstage auf der Spitze der Cheopspyramide), wie das Bestreben, ihre Kompositionen nicht zu veröffentlichen, damit die technischen Kunststücke nicht nachgemacht werden könnten. Übrigens haben die Tonwerke Ole Bulls ebenso wenig wie die Paganinis einen höheren musikalischen und künstlerischen Wert.

Trotzdem Ole Bull schon als Knabe sehr viel Anlage und Neigung für das Violinspiel an den Tag legte, wurde er von seinem Vater, der ihn



für die theologische Laufbahn bestimmte, mit Gewalt der Musik ferngehalten. Als er aber in Christiania studieren sollte, ging er entschlossen zur Musik über und brachte es durch eifrigstes Selbststudium bald dahin, dass er mit Erfolg öffentlich auftreten konnte. Um künstlerische Vollendung zu erreichen, suchte er (1829) Spohrs Unterricht in Kassel nach, doch diesem schien die Kluft in den gegenseitigen künstlerischen Anschauungen zu gross, als dass er sich entschliessen konnte, den eigenartigen Geiger in seine Schule zu nehmen. Um so wertvoller ist infolgedessen das Urteil, welches Spohr später (1848) über Ole Bull gefällt hat, der es verschmäht hatte, einen anderen Lehrer aufzusuchen. Es lautet: „Sein vollgriffiges Spiel und die Sicherheit der linken Hand sind bewundernswürdig, er opfert aber wie Paganini seinen Kunststücken zu viel Anderes des edlen Instrumentes. Sein Ton ist bei dem schwachen Bezuge schlecht, und die A- und D-Saite kann er bei dem fast ganz flachen Stege nur in der unteren Lage und pp gebrauchen. Dies giebt seinem Spiel, wenn er nicht seine Kunststücke loslassen kann, eine grosse Monotonie. Wir erfuhren dies bei zwei Mozartschen Quartetten, die er bei mir spielte. Er spielt übrigens mit vielem Gefühl, doch nicht mit gebildetem Geschmack.“ Andere wieder versichern, dass Ole Bulls Ton in der Kantilene oft von bestrickendem Reiz, sein Vortrag oft geradezu verklärt und weltentrückt gewesen sei; ein alter mir nahestehender, feinfühlender Musiker ist heute noch ganz hingerissen, wenn er auf Bulls Vortrag des Mozartschen Larghetto (Klarinettenquintett) und des Händelschen Largos zu sprechen kommt. Den von Spohr gerügten flachen Steg, sowie einen ungewöhnlich langen und schweren Bogen hielt Ole Bull für unbedingt notwendig und suchte alle Geiger dafür zu gewinnen. Er interessierte sich nicht nur lebhaft für den Geigenbau, sondern auch für Vervollkommnung der Klaviere: er suchte das Problem zu lösen, dass die Klaviere im Laufe des Gebrauchs ebenso wie die Streichinstrumente besser würden, während doch bekanntlich ein Klavier nur, so lange es neu ist, den Anforderungen in Bezug auf Klangschönheit genügt. Auch diese Bestrebungen darf man bei einer künstlerischen Einschätzung des häufig heute unterschätzten grossen Geigers nicht der Vergessenheit anheimfallen lassen.

Wie Paganinis Violine als kostbares Kleinod im Museum seiner Vaterstadt aufbewahrt wird, so ruht auch Ole Bulls Lieblingsinstrument, ein Caspar da Salo, seit kurzem im Museum zu Bergen.





DIE BARBAREN VON SAINT-SAËNS

in der Pariser Grossen Oper.

Von Sigism. Stojowski-Paris

Ihr alle die hereingehet, schrieb einst Alexandre Dumas am Tage der Eröffnung einer Ausstellung von Werken seines Freundes Meissonier, — „vorbereitet euch zu Ehrerbietung, zu innerer Bewegung und Dankbarkeit. Hier sind vereinigt 60 Jahre aufrichtigster und hartnäckigster Arbeit, glühendster und edelster Liebe der Kunst". Mit ähnlichen Gedanken und Gefühlen bestieg das Publikum die Monumentaltreppe des Pariser Opernhauses am Abend der ersten Aufführung der „Barbaren"*). Vor zwei Jahren feierte Saint-Saëns den fünfzigsten Gedächtnistag seines ersten öffentlichen Auftretens. Für dieses halbe Jahrhundert Hingebung an seine Kunst bezeugen ihm die Zeitgenossen ihre Dankbarkeit, indem sie ihm bei Lebzeiten die Pforten der Unsterblichkeit öffnen wollen. In seiner Heimat, wo er heut zu Tage der Älteste und Bedeutendste unter den noch Schaffenden und Strebenden ist, wird Saint-Saëns gefeiert wie ein König, verehrt wie einer jener Götter Laren, die in seinem letzten Werke besungen werden. Die Älteren, die mit Unruhe der Zukunft und ihren Erzeugnissen entgegensehen, betrachten ihn als die Leuchte der gegenwärtigen französischen Kunst, als die vollendetste musikalische Einverleibung des nationalen Geistes, des „génie latin" überhaupt in seinem klaren, durchsichtigen, anmutigen Wesen. Die Jüngeren, wenn sie auch andere Pfade wandern wollen und denen gegenüber der Meister selbst als unversöhnlich in seiner Feindseligkeit sich erwies, verbeugen sich vor seinem allseitigen Können, vor der glänzenden Technik des wunderbaren „Ton-Arbeiters", wie ihn zutreffend Alfred Bruneau genannt hat. Und der Kritiker, im lügnerischen Stolze seines Richteramts, empfindet doch, dass keine Vernichtung eines neuen Werkes die Verdienste des Mannes vernichten kann, der in jeder Kunstgattung Hervorragendes geleistet hat.

Wie er seit einigen Jahren den Pariser Winterfrost und den grossstädtischen Taumel flieht, um in der Ferne und Ruhe, unter einem milderen Himmel neue Werke auszuführen, so scheint Saint-Saëns sich auch in der Zeit dem modernen Leben entrücken zu wollen und mit Vorliebe sich in die tiefe Vergangenheit zu versenken. In seinen dramatischen Werken der letzten Periode behandelt Saint-Saëns stets dem Altertum entnommene Stoffe. So hatten wir bereits in der komischen Oper: „Proserpine" und „Phryne"; in den grossen Arenen zu Béziers in Südfrankreich eine „Dejanira"; endlich eine Bühnenmusik zu Sophokles' Antigone in dem altrömischen Theater von Orange. Auch „die Barbaren" waren ursprünglich für dieses letztere bestimmt. Indessen sahen wir nicht „die Barbaren" im Theater von Orange, sondern das Theater von Orange in den Barbaren auf der Bühne der Pariser grossen Oper, nachdem die Librettisten dasselbe zum Schauplatz der Handlung in den zwei ersten Akten gewählt haben. Schon während des Vorspiels erscheint auf der

---

*) „Les Barbares" lyrische Tragödie in drei Aufzügen und einem Prolog von V. Sardou und P. Ghéusi, Musik von Saint-Saëns.

Bühne das antike Theater im Hintergrunde, während im Vordergrund ein Deklamator, nach antiker Sitte, dem Publikum den Gegenstand der Handlung verkündet. Seine Erzählung wird vom Orchester weitergesponnen und dieser Prolog, welcher für das Drama selbst ganz überflüssig ist, ist im musikalischen Sinne für die Ästhetik des Werkes höchst bezeichnend. Die übliche Dauer eines Vorspiels oder Ouvertüre bei weitem überschreitend, bildet er durchaus kein einheitliches Ganzes in einer abgeschlossenen Form: ohne inneren, symphonischen Zusammenhang und ohne fasslichen Plan sind darin Motive und Bruchstücke aneinandergereiht wie eine Art klingender Mosaïk, deren Bestandteile sich übrigens nicht nur in Stimmung und Charakter, sondern auch in Stil und Wert von einander unterscheiden. Eine anmutige Melodie, von einer Sologeige vorgetragen, taucht mitunter auf, wie um zu verkünden, dass das poetische Element an Schönheit das dramatische in dem Werke überragt. Doch der Vorhang geht in die Höhe und der erste Akt beginnt. Das Theater mit seinen Riesenmauern ist zur Stätte geworden, wo die Einwohner der bedrängten Stadt ihre Zuflucht nehmen vor der zerstörenden Flut der Barbaren. „Die Barbaren" sind eine allgemeine Bezeichnung für die Kymbern und Teutonen, welche ein Jahrhundert vor Christi Geburt das römische Reich verwüsteten. Um das heilige Feuer des Vesta und deren Priesterin Floria haben sich die Frauen versammelt, die Göttin anflehend und ihrem Schutze vertrauend. (Das Gebet, dessen einzelne Verse von Floria als Monodie intoniert, und dann von dem Frauenchor harmonisiert wiederholt werden — ohne irgend eine Orchesterbegleitung — ist eine reizende Erfindung von origineller Wirkung, gewiss eine der Perlen der Partitur.) Indessen befragt Livia, die Gattin des Konsuls Euryal, der draussen mit seinem Kollegen Scaurus für das Heil der Bedrohten kämpft, — in arger Herzbeklemmung den Wächter, der hoch oben auf der Mauer den Verlauf des Kampfes verfolgt, nach dem Schicksal des Gatten, des Unbesiegbaren. Wehe! Am Altar hat die Flamme geschwankt und gleichzeitig verkündet der Wächter, der rote Mantel des Konsuls sei abgerissen. Bald erscheint der verwundete Scaurus mit Männern, die des Euryals Leiche tragen. „Fliehet, alles ist verloren", ruft Scaurus den Frauen zu. „Gebt den Leichnam der Gattin," befiehlt er den Männern, „Sie ist Römerin und kennt ihre Pflicht." Und die pflichtbewusste Römerin schwört, dass sie den getöteten Helden rächen wird, den unbekannten Mörder entdecken und mit eigener Hand erlegen. Mit wildem Geschrei stürzt der Barbaren siegreiche Schar hinein: aber unbewegt steht die Priesterin Floria da, das heilige Feuer anfachend, dessen Flamme plötzlich emporsteigt... Die Barbaren, welche das Feuer verehren, halten inne, von der Offenbarung der Gottheit betroffen. „Zurück, ihr Hunde", lautet der Befehl des jungen Feldherrn Markomir, der, bezaubert und entwaffnet, stille stehen bleibt im Angesicht der stolzen Priesterin, im Banne ihrer Schönheit. Von reizender malerischer Wirkung und auch musikalisch von grosser Schönheit ist dieses Ende des ersten Aktes, welches überhaupt recht belebt und dramatisch wirksam ist. Die Übermacht, die von der Schönheit bezwungen wird, ist nicht gerade eine neue Erfindung — doch „nil novi sub sole" heisst eigentlich „nichts Neues auf der Bühne". Immerhin finden sich in der Exposition Motive vor, deren Entwickelung und Reibung ein durchaus lebensfähiges fesselndes und ergreifendes Drama erzeugen konnte. Der Zusammenstoss der Barbaren mit der Römerwelt war gewiss ein für dramatische Verwertung dankbares Moment. Die Verfasser haben es indessen versäumt, das Thema in psychologischem, moralischem oder symbolischem Sinne zu entwickeln und zu vertiefen.

Das Buch, „lyrische Tragödie" benannt, ist zu einer „historischen Oper" geworden, in welcher es nur darauf ankommt, dem Komponisten irgend einen Vorwand für Musik zu schaffen. Die Ausdehnung der Anekdote — die Handlung der Barbaren

verdient kaum einen anderen Namen — geschieht vermittelst äusserlicher Episoden, die zum Teil bereits Dagewesenes wiederholen, zum Teil „Geschicklichkeiten" rein theatralischer und konventioneller Natur sind. Zu Anfang des zweiten Aktes wird — leider nur vorübergehend! — ein interessantes dramatisches Motiv betont. Floria schreibt das Heil der Frauen der Macht der Vesta zu, während Livia in des Siegers Gnade den Triumph der Venus erblickt. Im Herzen der reinen Priesterin regt sich auch die Neigung für den grossmütigen Sieger, erwacht Kypris trotz der Vesta, die jeder Liebe feindselig ist. Der Kampf der beiden Göttinen hätte den Kern des Dramas bilden können. Nachdem aber die Librettisten damit dem Komponisten eine Gelegenheit geboten, ein reizendes Frauenduett zu schreiben, liegt ihnen nunmehr allein der Römer Heil am Herzen: eine Besorgnis, welcher wir es verdanken werden, zunächst das erwartete Liebesduett zu hören zu bekommen. Scaurus ward gefangen genommen und Floria erbittet bei Markomir seine Gnade. Doch der Barbare verlangt diesmal einen Lohn für seine Grossmut: Florias Gegenliebe. Von aussen ertönt wieder das Gebrüll der blutdürstigen Schar: im Bewusstsein, dass sie ihrem Volke die Rettung bringt, sinkt die Vestalin in des Barbaren Arme, während am Altar das heilige Feuer erlischt. An dem Liebesduett, mit welchem dieser Akt schliesst, könnten wir uns übrigens ergötzen, wenn die Eigennützigkeit des Liebespaares selbst den musikalischen Genuss nicht stören würde. Im dritten Akte begrüsst der Wächter den Apollo in der aufgehenden Sonne: es ist ein fröhlicher Sonnenaufgang, denn die Barbaren ziehen fort. Der Jubel der befreiten Einwohner bricht im Tanze aus und hiermit ist der Vorwand zu einem aus mehreren Nummern bestehenden Ballett geschaffen, währenddem jedoch der Jubel der Zuhörer nicht gerade seinen Höhepunkt erreicht. Aber Markomir ist zurückgegeblieben, um mit Scaurus das Lösegeld zu besprechen: er wird Floria als Gemahlin mitnehmen, und Scaurus verkündet dem Volke, dass die Priesterin, welche ihre Götter verraten, sich nur für sein Heil aufgeopfert hat. Livia soll sie begleiten; doch zuvor muss das Leichenbegängnis des Euryal begangen und die Rache vollbracht werden. Sie ahnt in Markomir den Mörder des Gatten: durch List erfährt sie die Wahrheit aus seinem eigenen Munde: „Du hast ihn von hinten erschlagen." — „Nein, ins Herz habe ich geschlagen," erwidert empört der Barbare. „Ins Herz also," schreit Livia und versenkt den Dolch, den sie versteckt hielt, in Markomirs Brust. Somit wird Livia — merkwürdige Logik! — zum Werkzeug der Rache der beleidigten Vesta, indem sie, die eigene Rache vollziehend, den Ruchlosen bestraft, welcher die Göttin ihrer Priesterin beraubte.

Diese historische Oper, deren schablonenmässige Gestalten nur mit einem dürftigen Scheinleben ausgestattet sind, in welcher der Geschichte übrigens kaum mehr Rechnung getragen wird, als der Psychologie, wo es von Anachronismen wimmelt, erscheint überhaupt als eine Art Anachronismus in einer Zeit, die ehrwürdigere Konventionen abgeschüttelt hat, als die theatralischen und deren Kunstschöpfung einerseits nach Leben und Wahrheit ringt, andererseits ihren Idealismus in erhabenen Symbolen auszudrücken trachtet. Ich will damit nicht behaupten, dass die historische Oper im allgemeinen nicht mehr lebensfähig sei. Nach welcher Richtung sich auch Geschmack oder Mode neigen wollen, welche Ansprüche alte oder neue Sitten erheben mögen, um als einzig massgebendes Gesetz zu gelten, bleibt in der Kunst einzig sicher, dass die Meisterschaft jeder Gattung, selbst wenn sie hinfällig scheinen mag, Leben einflössen und Lebensberechtigung verleihen kann. Die Vergangenheit wie die Gegenwart, die Geschichte wie die Sage, liefern eine gleiche Anzahl stets der Verwertung würdiger, dramatischer Konflikte. Dennoch zählt Saint-Saëns heut zu Tage zu den Seltenen, denen die historische Oper nicht als veraltet vorkommt, die sie als Kunstgattung mit Wort und That verteidigen. Seine Stellung



gegenüber der modernen Evolution im Bereiche der Oper, ist eine eigentümliche, zurückhaltende — in Bezug auf das Wagnersche Musikdrama und dessen Ästhethik, bekanntlich eine feindselige. Dies bekundet er nicht nur in der Wahl der Stoffe, sondern auch in der Art ihrer Behandlung. Seiner Muse ein System, wie eine Rüstung, aufzuzwängen, scheint ihm eine unnütze Grausamkeit, wenn es auch der Mehrzahl vorkommen mag, dass eine Rüstung gegen die Hiebe unentbehrlich ist. Dabei ist seines Erachtens die von dem Bayreuther Titanen ersonnene und angewandte Rüstung für das Wesen der romanischen Muse zu schwer und drückend. Freiheit, ist der einzige Glaubensartikel seines dramatischen „Credo": seine einzige musikalische Ästhethik — die des Wohlklangs. Dass es Saint-Saëns besser als irgend jemand versteht, sämtliche vokale und instrumentale Mittel zur Erzeugung jenes Wohlklangs zu handhaben, bedarf kaum einer Beweisführung: es ist davon durch „die Barbaren" ein neuer und glänzender Beweis geliefert worden. Einzelner Schönheiten des Werkes in Bezug auf Klangwirkung habe ich bereits gedacht: hier muss noch hervorgehoben werden, dass die Instrumentierung der „Barbaren" vielleicht eine mehr dekorative, bühnenmässige ist, als die seiner vorhergehenden Opern. Es wurde bemerkt, dass der Orchestersatz, welcher in den symphonischen Werken von Saint-Saëns von prächtigem Farbenglanz und geistvollster Mannigfaltigkeit ist, in seinen dramatischen Werken kaum ein gleiches Interesse bietet. Das hat vielleicht darin seinen Grund, dass der menschlichen Stimme stets die Ehrenstellung als Ausdrucksmittel bewahrt wird: das Orchester ist nur eine musikalisch unentbehrliche Stütze, die Gleichberechtigung eines selbständigen Faktors des dramatischen Ausdruckes wird ihm bestritten, wenn auch das Recht zu einem Kommentar ihm bewilligt wird. Diese Bemerkungen führen uns zu der allgemeinen dramatischen Ästhetik des Komponisten zurück. Im Namen jener Freiheit, welche er für seine Schöpfungen beansprucht, hält er es für angemessen, hie und da den archäischen oder lokalen Charakter zu betonen, um ihn dann wieder aufzugeben. In der Bühnenmusik zu Sophokles' Antigone hatte Saint-Saëns der antiken Sitte gemäss nur einstimmigen Chor angewandt. Etwas ähnliches findet sich in den Chören des dritten Aktes der Barbaren vor und die letzte Nummer der Balletmusik ist eine „Farandole", womit zwar nicht gerade das römische Altertum, aber das Land, in welchem sich die Handlung abspielt, charakterisiert werden soll. Doch mit diesen, der Willkür der Phantasie entsprossenen, vereinzelten Äusserlichkeiten sind lokales oder historisches Kolorit abgethan. Das schöne provencalische Land, welches noch heute ein eigenartiges Gepräge trägt, seine eigene Sprache und Litteratur besitzend, einen grossen Reichtum an ausdrucksvollen und charakteristischen Volksmelodieen aufweisend, harrt nach wie vor den „Barbaren" des Tondichters, der seinen eigentümlichen landschaftlichen Reiz, seinen teils sonnig strahlenden, teils ergreifend düsteren Charakter musikalisch wiedergeben möchte. Auch die Malung des historischen Hintergrundes, die Versinnlichung des gewaltigen Kontrastes zwischen der Römerwelt und den Barbaren hat der Komponist, das Beispiel seiner Librettisten befolgend, dem Dekorateur und Kostümier überlassen.

Gallier und Germanen unterscheiden sich auch musikalisch nicht von einander, sie sind zu Menschen geworden, die sich derselben und zwar einer modernen Sprache bedienen. Was sie sagen, wird uns durch die Lage bedingt, in welcher sie sich gerade befinden. Seine Musik den einzelnen Momenten der sich entrollenden Handlung in Ausdruck und Charakter anzupassen, scheint die einzige Regel zu sein, welcher sich Saint-Saëns als Dramatiker unterwerfen will. Denn ebenso wenig wie den Kontrast der Rassen bemüht er sich, die Psychologie der handelnden Persönlichkeiten zu betonen, und die einzelnen Individualitäten werden nicht durch folgerechte Verwendung charakteristischer Leitmotive gekennzeichnet.

Doch begegnen wir hie und da Wiederholungen von Themen, die gewissermassen eine Art von Leitmotiven bilden könnten. So könnte z. B. das Geigensolo des Prologs als das Motiv der Venus gelten, indem es in dem schon erwähnten Duett der beiden Frauen im zweiten Akt erscheint, um dann wieder bei der Begegnung des Liebespaares aufzutauchen.

In allen ihren Feinheiten und Schwächen scheint die Musik von Saint Saëns das Prinzip befürworten zu wollen: „spiritus flat ubi vult.“ Dieser Mangel an System ist allerdings auch ein System: ob es nun das beste ist, muss dahingestellt bleiben... Auffallend ist, dass das System auf Willkür basiert, wenn die Inspiration nicht gerade eine lawinenartige, leidenschaftliche, sondern vielmehr eine folgerechte, wohl verteilte, graziöse ist. Einige mögen es für bedauernswert halten, dass eben derjenige, der alles kennt und kann, der als Symphoniker sich sämtliche Formeln des klassischen Meisters mit wunderbarem Eklektismus anzueignen wusste, ihnen den nationalen Geist einzuhauchen und sich dadurch eine eigenartige Stellung in der Kunst zu schaffen — der Aufgabe sich entzog, die Errungenschaften der modernen Evolution auf dem Gebiete der dramatischen Musik dem Wesen seines Volkes anzupassen. Doch andere werden gerade durch die Hartnäckigkeit, mit welcher der Meister, auf nationalem Boden stehend, dem von aussen kommenden Strome widersteht, zur Bewunderung und Dankbarkeit hingerissen. Freilich kann nur die Zukunft entscheiden, wer Recht gehabt: die Gegenwart kann allein bestätigen, dass „die Barbaren“ zahlreiche Schönheiten und eine meisterhafte Mache aufzuweisen haben, dass sie für die Weiterentwickelung der Oper keine neuen Bahnen öffnen, dass die Aufrichtigkeit aber, auf welche Wege sie ihn auch lenken mag, als des Künstlers höchstes Ziel und Lob erscheint.

„Die Barbaren“ erfreuten sich bei ihrer Erstaufführung in Paris einer trefflichen Wiedergabe. Herr Vagnet wusste, dank seiner herrlichen Stimme und ausserordentlichen musikalischen Intelligenz, aus der Rolle des Markomir eine hervorragende Leistung zu machen. Frl. Hatto, die mit einer reizvollen, reinen, im obersten Register etwas grellen Stimme ausgestattet ist, hat die Vestalin Floria in bildschöner Weise und edelster Art versinnlicht. Frau Heglon als Livia war leidenschaftlich und dramatisch, doch auf Kosten ihrer Gesangskunst. Einem trefflichen Sänger, Herrn Delmas, ist die ziemlich undankbare Rolle des Scaurus zu Teil geworden. Das Orchester, unter Taffanels sicherer und umsichtiger Leitung, hat sein Bestes geleistet.





BÜCHER

I. **Dr. Richard von Kralik.** Altgriechische Musik. Verlag: Jos. Roth, Stuttgart und Wien.

II. **Johannes Wolf.** Musica practica Bartolomei Rami de Pareia. II. Beiheft der Publikationen der Internationalen Musik-Gesellschaft. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

III. **Oswald Körte.** Laute und Lautentabulatur bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Unter besonderer Berücksichtigung der deutschen Lautentabulatur. III. Beiheft der Publikationen der Internationalen Musik-Gesellschaft. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

IV. **Paul Voss.** Vincenzo Bellini. Verlag: Reclamsche Universalbibl. 4238.

V. **Karl Storck.** Das Opernbuch. II. Aufl. Verlag: Muth, Stuttgart.

I. Das Buch ist ohne Angabe des Erscheinungsjahres herausgegeben; dies erschwert solchen, die es künftig zu wissenschaftlichen Zwecken benutzen wollen, die Arbeit, da sie es nicht chronologisch in ihre Quellenlitteratur einordnen können. Der Verfasser, Dr. Richard von Kralik, welcher sehr vielseitig zu sein scheint (auf der Rückseite der Broschüre ist angezeigt, dass von ihm ein ganzes philosophisches System selbständig aufgestellt, ein Werk über Sokrates und ein Kunstbüchlein „gerechten gründlichen Gebrauchs aller Freunde der Dichtkunst" geschrieben, sowie eine grössere Anzahl Festspiele gedichtet worden sind) hat sich in dem vorliegenden Werkchen die Aufgabe gestellt, „durch Zusammenfassung des Wissenswertesten, durch Mitteilung und Beurteilung sämtlicher Musikreste" der griechischen Musik „vor allem dem praktischen Musiker und Musikfreund zu dienen".

Dr. von Kralik teilt seinen Stoff mit grosser Klarheit und leichter Übersichtlichkeit ein; er behandelt der Reihe nach das Grundprinzip, die Rhythmik, die Melodik, die Harmonik, die Notenschrift, die Instrumentation, die Geschichte und die erhaltenen echten und fraglichen musikalischen Denkmäler der Griechen, und bringt im Anhange noch sechs „antike Melodien in der Überlieferung des kirchlichen Choralgesanges". Er weist mit Recht auf die ungeheure Bedeutung der Musik im Leben der alten Griechen hin, auf „ihre Fähigkeit, Seelenbewegungen zu malen, Leidenschaften und Stimmungen zu erregen und zu beruhigen", braucht aber doch einen schiefen Ausdruck, wenn er sie „Programm-Musik" nennt. Im übrigen verfährt der Verfasser doch etwas zu siegesbewusst. Er stellt vieles als ausgemacht hin, worüber die Gelehrten noch lange nicht einig sind, und hätte doch seinen uneingeweihten Lesern nicht verhehlen sollen, dass es sich gar oft nur um Ansichten und nicht um unwiderlegliche Thatsachen handelt. Wir sind zwar über die Musiktheorie der Griechen ausgezeichnet unterrichtet, hinsichtlich ihrer praktischen Musikausübung aber doch fast ausschliesslich auf Vermutungen, sowie auf Schlüsse aus alten Schriftstellern hingewiesen. Zu der definitiven Behauptung, dass die Griechen eine kontrapunktische (wenn auch nur im weitesten Sinne) instrumentale Begleitung ihrer Gesänge oder gar eine Art instrumentaler Mehrstimmigkeit gehabt hätten, reichen die vom Verfasser angeführten Zeugnisse alter Schriftsteller doch nicht aus! Dass die Griechen keine der unseren auch nur annähernd ähnliche Harmonik

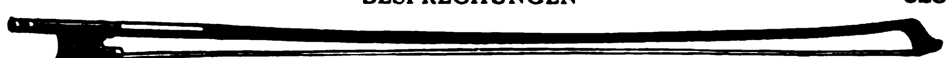
gehabt haben, giebt er zwar zu; aber dennoch harmonisiert er die alten Musikdenkmäler zwar nicht im modernen Sinne, aber doch ungefähr so, wie man heutzutage Melodieen in alten Kirchentönen harmonisieren würde: und das kann doch leicht zu einer falschen Vorstellung von der alten griechischen Musik führen, wenn auch der Verfasser ausdrücklich betont, dass er die alten Melodieen dem modernen Ohre habe zugänglich machen wollen. Seine Übertragung der Siegeshymne von Pindar („Χρυσέα φόρμιγξ") stimmt übrigens weder melodisch noch rhythmisch mit der Riemanns überein, ganz abgesehen davon, dass dieser die Melodie für hypolydisch (im altgriechischen Sinne, d. h. von F bis f mit c als Grundton), der Verfasser aber für äolisch halten möchte. Dies soll jedoch nur nebenbei gesagt sein, nicht als Vorwurf, ebenso wie dass seine Darstellung der alten griechischen Notation (die er gar zu kurz behandelt) und der Tongeschlechter auch vielfach von der Riemanns abweicht. Doch ist dies eben ein Beweis, dass die Gelehrten in der griechischen Musik noch vielfach differieren!

Jedenfalls ist es sehr verdienstlich von Dr. von Kralik, dass er alle echten und fraglichen altgriechischen Musikdenkmäler der grossen Öffentlichkeit zugänglich macht. Auch der Abriss der griechischen Musikgeschichte ist sehr instruktiv und wohl verständlich geschrieben, so dass man das jedenfalls sehr billige Büchlein sehr wohl empfehlen kann.

II. In den sogenannten „Beiheften" giebt die Internationale Musikgesellschaft seit kurzem musikwissenschaftliche Abhandlungen grösseren Umfanges heraus. Es muss gleich ein für allemal vorausgeschickt werden, dass es sich hierbei ausschliesslich um Werke grundwissenschaftlichster Form und gediegenem, für die Musikwissenschaft bedeutungsvollem Inhalt handelt, sowie dass die Ausstattung dieser Beihefte, die oft grosse satztechnische Schwierigkeiten bietet, ebenso tadellos wie geschmackvoll einfach ist, wofür schon allein der Name des Verlags Breitkopf und Härtel bürgt.

Das II. Beiheft enthält die durch eine längere, instruktive Einleitung in deutscher Sprache vorbereitete, erstmalige Neuausgabe der lateinischen Abhandlung „Musica practica" von Ramis de Pareia (auch Ramus, bisher auch unrichtig Ramos genannt). Es ist dieser einer der zahlreichen Musikschriftsteller und -Theoretiker des musikalischen, bis 1600 zu rechnenden Mittelalters. Er stammt aus Spanien, wurde dort erzogen und dozierte dann in Salamanca über Musik und Musiktheorie, war gelegentlich auch Kirchenkomponist und ging 1472 nach Bologna in Italien, wo er gleichfalls — wohl auf der Universität — über Musikgelahrtheit las. 1482 scheint ihm das Lehramt aus „gewissen" aber unbekannten Gründen entzogen worden zu sein. Er ging nach Rom, wo er auch erfolgreich gelehrt haben soll. 1491 soll er noch gelebt haben und schliesslich infolge ausschweifenden Lebenswandels gestorben sein. Er war ebenso streitbar als gelehrt. In Spanien hatte er schon einen Abriss der gesamten Musiktheorie in seiner Muttersprache verfasst, darauf in Italien das „Introductorium Isagagicon", eine kurze Aufstellung aller Musikregeln ohne Deduktionen und Beiweise, bis endlich 1482 die jetzt in Neudruck vorliegende „Musica practica" folgte als einer der frühesten Notendrucke.

In Prof. Dr. Hugo Riemanns umfangreicher und umfassender „Geschichte der Musiktheorie im 9. bis 19. Jahrhundert" (Leipzig, 1898, bei Max Hesse) ist dieses Werk nicht berücksichtigt worden, zum Bedauern Riemanns, welcher erklärt, er habe von dem einzigen Exe rplar dieser Schrift zu Bologna (in Wahrheit sind es zwei, teilweise von einander abwei ende Exemplare, von denen das eine wohl ein gleichzeitiger, sogenannter Paralleldru ist) keine Abschrift erhalten können, da ihm der Bibliothekar des dortigen Liceo filai ionico mitgeteilt habe, dass sich kein Kopist mit dem schwierigen Latein dieser Schrift fertig zu werden getraue. Um so grösser ist das Verdienst des Verfassers Johannes Wolf, der an Ort und Stelle die schwierige Aufgabe glänzend gelöst und durch den Neudruck dieser wichtigen Schrift



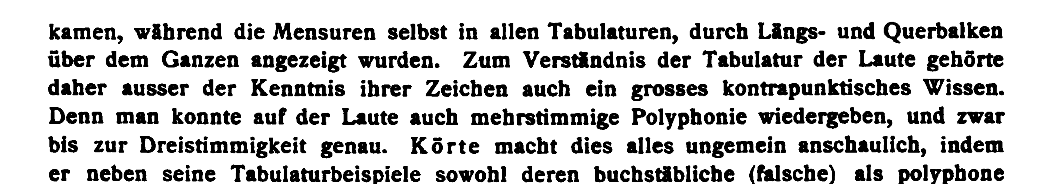
eine empfindliche Lücke in der Musikwissenschaft ausgefüllt hat. Er hat zahlreiche Fehler und Flüchtigkeiten des Urtextes verbessert, aber immer die ursprüngliche Lesart unter dem Text seiner Ausgabe angeführt, sowie übrigens auch die Seitenzahlen der Urausgabe in Klammern beigefügt.

Die „Musica practica“ (bei Riemann als „De musica tractatus“ bezeichnet ist eine Darstellung der gesamten mittelalterlichen Musiktheorie, die bekanntlich auf der griechischen Musiktheorie in der Überlieferung des Boetius (4. Jahrhundert) fusst. Es würde zu weit führen, hier auch nur einigermassen auf den Inhalt einzugehen. Dass Ramis neben wissenschaftlicher Gründlichkeit aber auch über lebhafte Phantasie verfügt, beweist seine, durch eine ebenso sorgfältige als wunderliche grosse Zeichnung verdeutlichte Darstellung der altgriechischen Systema metaboleion mit Hilfe der Astronomie, Mythologie und Geometrie und unter Assistenz sämtlicher Musen und Götter, beziehentlich Planeten, welche auch den Zusammenhang der altgriechischen (durch Missverständnis des Boetius seitens der mittelalterlichen Musiktheorie bekanntlich bis heute verwirrten) Tongeschlechter erklären müssen. Da befindet sich z. B. unter dem tiefsten Ton des Systems (Proslambanomenos) das Schweigen (Silentium), die Erde (Terra); von dort entschwebt Thalia zur nächtlichen Stunde auf zum mittelsten Ton (Mese) u. s. f.

Nach Johannes Wolf bestehen Ramis' Verdienste im folgenden: Er bricht mit der alten Hexachordlehre und bietet ein neues, auf dem Oktochord sich aufbauendes Solmisationssystem. Er verlässt die geheiligte pythagoreische Intervallberechnung und bahnt die richtige Mensur der Intervalle an, indem er die Verhältnisse der Terzen als 4:5 und 5:6 und die der Sexten als 3:5 und 5:8 annimmt. Er giebt eine erschöpfende Darstellung der Chromatik und eine ganze Reihe Regeln über die Anwendung nicht vorgezeichneter chromatischer Intervalle, wie wir sie in dieser Vollständigkeit aus jener Zeit nicht kennen. Auch zur Instrumentenkunde trägt er einiges Neue bei. Dem gegenüber ist nur das Eine, allerdings sehr wesentliche, zu erinnern, dass (wie Riemann a. a. O. S. 114 f., 119 und 338 f. nachgewiesen hat) das fundamentale Verdienst der Entdeckung der vollständigen Konsonanz der Terzen und Sexten (durch Auffindung ihrer einfachen Zahlenverhältnisse und Umgehung des sogenannten syntonischen Kommas) nicht Ramis im Jahre 1482 gebührt, sondern dem englischen Mathematiker und Musiktheoretiker Walter Odington, der schon 1275 zu den gleichen Resultaten gelangt war. Damit soll natürlich nicht gesagt sein, dass Ramis diese Untersuchungen nicht selbstständig geführt haben könne, sondern nur, dass er sie nicht zuerst angestellt hat. Aber die Entdeckung des Walter Odington wurde zunächst nicht beachtet; auch Ramis fand zuerst viel Widerspruch, wie man aus der trefflichen Einführung der hier besprochenen Schrift ersehen kann.

III. Das III. Beiheft der Internationalen Musikgesellschaft bringt eine Geschichte der Laute und Lautentabulatur, besonders der deutschen, bis 1550, von Oswald Körte (eine erweiterte Doktordissertation). Die Behandlung der Laute und ihrer Tabulatur ist zweifellos eines der schwierigsten Kapitel der ganzen Musikwissenschaft, und es ist daher mit Freuden zu begrüssen, dass dieses Thema endlich einmal gründlich und unter Benutzung der gesamten darüber vorliegenden Literatur behandelt worden ist, wenigstens was die deutsche Tabulatur anlangt.

Das Lesen der Lautentabulatur oder Lautennotation, zumal der deutschen, erforderte ungemeine Übung. Denn während in den Tabulaturen der romanischen Völker jeder der (meist 6) Saiten eine Linie entspricht, auf welcher die Töne in Italien und Spanien mit Ziffern, in Frankreich mit Buchstaben verzeichnet wurden, bezeichnete die deutsche Tabulatur die tiefste Saite nebst ihren Bänden (d. h. chromatischen Verkürzungen) meist mit grossen Buchstaben, die übrigen leeren Saiten mit Ziffern, ihre Bände mit den Buchstaben des ganzen kleinen Alphabets, stellte die einzelnen Stimmen übereinander, jedoch so, dass stets die kleinsten Mensuren in eine einzige (die oberste oder unterste) Reihe



kamen, während die Mensuren selbst in allen Tabulaturen, durch Längs- und Querbalken über dem Ganzen angezeigt wurden. Zum Verständnis der Tabulatur der Laute gehörte daher ausser der Kenntnis ihrer Zeichen auch ein grosses kontrapunktisches Wissen. Denn man konnte auf der Laute auch mehrstimmige Polyphonie wiedergeben, und zwar bis zur Dreistimmigkeit genau. Körte macht dies alles ungemein anschaulich, indem er neben seine Tabulaturbeispiele sowohl deren buchstäbliche (falsche) als polyphone (eigentliche) Übertragung hinstellt.

Es ist wohl noch nicht allgemein bekannt, dass die Laute in den letzten Jahrhunderten des musikalischen Mittelalters völlig oder teilweise die Rolle unserer Klaviere als Hauptinstrument gespielt hat. Man übertrug auf sie mehrstimmige Vokalsätze entweder durchaus oder mit Ausnahme der obersten Stimme, die man dazu sang. Die Tanzmusik auf der Laute hatte natürlich statt der Polyphonie eine akkordliche Melodie-Begleitung, welche überhaupt jene allmählich verdrängte. Durch ihre Bevorzugung der obersten Stimme als Hauptstimme, sowie durch ihre sorgfältige Führung der Bassstimme, wurde die Laute eine wichtige Vorbereiterin und Verbreiterin der „nuove musiche", d. h. der begleiteten Einstimmigkeit, der Monodie, welche seit 1600 von Italien ausging und hauptsächlich durch die Oper die Welt eroberte.

Dass auch in späterer Zeit noch für Laute geschrieben worden ist, hat übrigens in jüngster Zeit Wilhelm Tappert bewiesen durch seine Veröffentlichung einiger bisher unbekannter Lautenkompositionen von J. F. Bach.

Oswald Körte bringt am Schlusse seines hochverdienstvollen Werkes eine grosse Anzahl Lautenkompositionen, teils rein instrumentale, teils begleitete Lieder, sowohl aus italienischen, wie französischen und auch deutchen Sammlungen (S. 129—162).

Curt Mey-Dresden.

IV. Gerade noch rechtzeitig zum hundertjährigen Geburtstage Vincenzo Bellini's hat Paul Voss (er ist mir bereits als Verfasser einer Biographie Gounod's begegnet) eine 94 Seiten starke Biographie des Komponisten der „Norma" veröffentlicht, die faute de mieux immerhin mit Dank zu begrüssen ist. Wenn nur der Verfasser ein klein wenig gründlicher an seine doch immerhin nicht undankbare und reizlose Aufgabe herangetreten wäre. Aber, — was er bietet, liest sich zwar ganz nett und flüssig, lässt aber Gediegenheit und Wissenschaftlichkeit gar zu empfindlich vermissen. Der Verfasser hätte doch berücksichtigen sollen und müssen, dass die Bellini'schen Opern dem weitaus grössten Teile der deutschen Leser, von „Norma" abgesehen, nicht mehr bekannt sind; er hätte sich die Mühe nicht verdriessen lassen sollen, sein Publikum mit denselben bekannt zu machen. Wie hübsch gewissenhaft, sorgfältig und geschmackvoll macht das der treffliche C. F. Wittmann in seinen „Opernbüchern" und wie oberflächlich geht Voss zu Werke. Statt authentischer Analyse bietet er uns allerhand Anekdotenkram, den wir eben nur quittieren würden, wenn das Wesentliche nicht so nebensächlich behandelt worden wäre. Schade, dass uns zum 3. November 1901 nichts besseres geboten wurde! —

M. Steuer.

V. Dr. Storcks Opernbuch liegt in II. vermehrter Auflage vor. Dieser Führer hat sich schnell beliebt gemacht. Ganz abgesehen von seinem praktischen Wert zeichnet sich das Buch durch eine wirklich gute, hier und da schwungvolle Nacherzählung der Operndichtungen aus, von denen der Verfasser 107 mit kritischem Blick ausgewählt hat. Wertvolle biographische Notizen, kurze und sichere Hinweise auf den Wert der Werke, eine den Band einleitende übersichtliche Geschichte der Oper und ähnliches erheben das gefällig ausgestattete Buch weit über den Lackowitzschen Opernführer.

B. S.





REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien



DIE ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG veröffentlicht in ihrer No. 39 einen Brief Otto Nicolais, der aus Berlin vom 17. Dez. 1847 datiert und an den Bassisten der Wiener Hofoper Josef Staudigl gerichtet ist — ein wertvoller Beitrag für das Verständnis der Persönlichkeit Nicolais.

LE MÉNÉSTREL (Paris). No. 41. Paul d'Estrées setzt seine Plauderei über Rossini fort; O. Berggrüen giebt eine französische Übersetzung der im Oktoberheft der „Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft“ enthaltenen Briefe R. Wagners.

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT No. 43—44. Zur „Berechtigungsfrage der Aufführung von R. Wagners Werken im Münchener Prinzregententheater“ ergreift Dr. S. das Wort; nach ihm hat eine solche Berechtigung nicht bestanden. Interessant ist Prof. Hermann Ritters „Erinnerung an R. Wagner“; Wagner lobte Ritters Altgeige sehr und sagte von ihr: „sie wird überall, wo Sie sie vorführen, überzeugend wirken“.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK No. 42—43. Paul Hiller bespricht die Wildenradt-Oberleithnersche Oper „Ghitana“: er lobt Oberleithners Herrschaft über die Gesamttechnik, besonders seine Orchestervorspiele und die Polyphonie seiner Chöre. Über Gerlach-Klughardts Oratorium „Judith“ urteilt Edmund Rochlich gleichfalls sehr günstig; Klughardts Melodik, Harmonik und Rhythmik erscheinen ihm gleich meisterlich. Paula Reber giebt einen Rückblick auf die erste Festspielzeit im Prinzregententheater. Edwin Neruda wird in einem trefflichen Aufsatz dem Menschen Albert Lortzing gerecht und lobt an ihm namentlich seinen Familiensinn und seinen goldigen Frohmut.

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT 1902. No. 1. Das Heft enthält eine geistvolle Erläuterung des in No. 227 der „Frankfurter Zeitung“ veröffentlichten Briefes Wagners von Georg Münzer; ausserdem zwei interessante Briefe Wagners, die Ludw. Schmidt aus dem Nachlass des Dresdner Advokaten Franz Adolf Schmidt veröffentlicht. In einem vom 20. Februar 1863 datierten Schreiben bittet Wagner um ein Zeugnis für die Unwahrheit des Gerüchts, er habe während des Aufstandes 1849 das Schloss in Dresden anzuzünden versucht; ein vom 2. September 1863 datierter Brief beschäftigt sich mit der Frage des Vertriebs seiner Opern in Frankreich. — Über das Musikleben in Rom berichtet Friedrich Spiro, in Stockholm Adolf Lindgreen.

MONATSHEFTE FÜR MUSIKGESCHICHTE 1901, No. 10. Reinh. Starke setzt seine Biographie Samuel Beslers fort; für Beslers schönste Werke erklärt er die 30 Tischgesänge von 1615 und No. 9 der aus demselben Jahr stammenden 12 Weihnachtslieder.

DIE GESELLSCHAFT 1901, 2. Okt.-Heft. Das Thema Nietzsche-Wagner behandelt R. v. Seydlitz' Aufsatz „Nietzsche und die Musik“ in über ausgeistreicher Weise; hier wird dargethan, wie der Musikfreund Nietzsche, dessen poetische Werke „aus dem Geiste der Musik geboren“ sind, sich der Musik immer mehr entfremdete, bis er unfähig ward, sie zu verstehen, so dass sie ihm endlich Ekel verursachte.

KUNSTWART 1901, 2. Okt.-Heft. Ferd. Gregori wendet sich („Zuschauerschmerzen“) vom Standpunkt dessen, der ein Kunstwerk geniessen will, gegen manche ständige Regiefehler in unseren Opern, namentlich gegen Unnatürlichkeiten in der Trinkscene und in der Liebesnacht des „Tristan“.



SÜDWESTDEUTSCHE RUNDSCHAU 1901, No. 17. Über R. Wagner sagt Prof. H. Ritter goldene Worte. „Wagner ist gleichwie Bismarck eine Gestalt, die unvergessen bleiben wird. Beide standen am Steuer, um den Kurs zu bestimmen, den das Lebensschiff Deutschlands einschlagen sollte . . . Das schöpferische Wirken Wagners zeigt uns die Vereinigung des antiken, des deutschen und des christlichen Wesens, das sich zum allgemein-menschlichen erweitert . . . Das Allgemein-Menschliche war die Idee, welcher er in den Stoffen zu seinen Dramen nachspürte: der ewige Kampf des Lichtes mit dem Dunkel, — der Kampf der Freiheit, der Liebe und des Glaubens mit den bösen Mächten unseres Lebens!"

STURM 1901, No. 20 wendet sich, anknüpfend an den in der „Augsburger Postzeitung" enthaltenen Artikel, sehr heftig gegen den „Theaterspekulanten" Possart.

DIE ZEIT (Wien) 1901, No. 369. Ein Aufsatz („Wiener Dirigentenmisère") von Richard Wallaschek bespricht in höchst interessanter und sehr lehrreicher Weise die gegenwärtigen Wiener Musikverhältnisse.

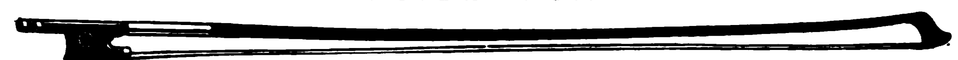
DIE ZUKUNFT (Berlin) 28./9. 1901 veröffentlicht das Kapitel „Alte und neue Tonkunst" aus einem noch nicht erschienenen Band der deutschen Geschichte von Prof. Karl Lamprecht. Die Ausführungen des Verfassers sind ebenso knapp als treffend. Als der erste Begründer der neuen Tonkunst, die sich in ihrer äusseren Form ebenso sehr wie in ihrem innersten Wesen von der Musik der früheren Zeiten unterscheidet, gilt ihm Liszt. „Es ist heute eine erhöhte Aufnahmefähigkeit der Nerven für musikalische Eindrücke nach ihrer Abschattierung wie nach ihrem Zusammenklang und ihrer Aufeinanderfolge gewonnen, das Feld der zur Vorstellung gelangenden Nervenreize ist also nach Seiten hin bebaut, die bis dahin unangebaut lagen: tausend neue Empfindungsnuancen — und namentlich wieder Nuancen im Gebiet des Schwebend-Ätherischen, Geheimnisvollen, Ahnungsreichen, Nervös-Schmerzlichen — sind für uns zugänglich geworden. Hier liegen die Haupttrümpfe der neuen Kunst."

BRAUNSCHWEIGISCHE LANDESZEITUNG 19./10. enthält einen Abdruck von Grillparzers „Erinnerungen an Beethoven".

DRESDNER JOURNAL 1901, No. 249 bringt einen Aufsatz über Johann Gottlieb Naumann (gestorben 23. Okt. 1801), den dritten im Bunde mit Hasse und Graun, der gleich diesen beiden den italienisierenden Stil in Deutschland vertrat. Der Verfasser des Aufsatzes (Otto Schmid) präzisiert mit trefflichen Worten Naumanns Stellung in der Kunstgeschichte. Er sagt von ihm u. a.: „So sehr ihn sein reiches Gemütsleben und seine Begeisterung für alles Edle und Schöne auch zu einer nationalen Kunstbethätigung zogen, so hatte er sich doch zu sehr berauscht an der Sinnenfreudigkeit welscher Musik."

DRESDNER ZEITUNG 16./10. bringt, gleichfalls anknüpfend an den 100. Todestag Naumanns, einen Auszug aus der eben erschienenen Naumann-Biographie von M. J. Nestler.

FRANKFURTER ZEITUNG 1./10. Hermann Erler stellt in einem interessanten Aufsatz fest, dass Weber für seinen „Freischütz" im ganzen 4657 Thaler, 1 Groschen einnahm; ein bisher ungedruckter Brief Karoline Webers an Meyerbeer wirft ein grelles Licht auf das Treiben der Musikverlagsfirma Schlesinger, die Weber bloss 220 Thaler bezahlte. Erler knüpft an diese traurige Thatsache sehr ernste Betrachtungen: noch Wagners „Lohengrin" wurde von Breitkopf & Härtel um 200 Thaler (!) erworben.



FRANKFURTER ZEITUNG 25./10. Über die Verdunkelung der Konzert-Räume während der Aufführung spricht sich Wilhelm Holzamer aus. Was er vorbringt, ist sehr überzeugend. Die Verdunkelung des Konzertsaals ist in Darmstadt bereits eingeführt und soll nun auch in Frankfurt a. M. angewandt werden.

FRÄNKISCHER COURIER (Nürnberg), 25./10. Professor S. Roeckl behandelt in einem längeren Aufsatz die (übrigens schon bekannte; vgl. Weltis Aufsatz im 1. Band des „R. Wagner-Jahrbuchs" und meine Abhandlung im „Euphorion" 1901, Heft 3) Abhängigkeit des „Meistersinger"textes von Lortzings „Hans Sachs".

FREIBURGER ZEITUNG UND NACHRICHTEN 20./10. Eine populär gehaltene Schilderung Fr. Dollingers beschäftigt sich mit Mozarts Aufenthalt in Donau-Eschingen 1766.

FREMDENBLATT (Wien), No. 271. Den Bearbeitungen des Stoffes der „Lustigen Weiber von Windsor", welche in Wien vor Nicolais Oper aufgeführt wurden, ist eine (L. B. unterzeichnete) hübsche Zusammenstellung gewidmet. Hierher gehören Pelzels Lustspiel (1772), das „Sittengemählde" eines unbekannten Verfassers (1794) und die Opern von Dittersdorf (1796) und von Salieri („Falstaff" 1800).

— No. 277. Carola Belmonte reiht berühmte Fälle eines leidenschaftlichen Hasses auf dem Gebiet der Kunst (z. B. Heine-Platen) aneinander und beschäftigt sich dabei auch mit der Feindschaft Salieris gegen Mozart.

— No. 291. Ein A. K. unterzeichneter Jubiläumsaufsatz über Lortzing wirft diesem „eine gewisse Dosis von Philisterium" vor, ist im Übrigen meist biographisch gehalten und bringt nichts neues.

GOTHAISCHES TAGEBLATT 5./10. Für die Programmusik tritt Alfred Lorenz begeistert ein; nach ihm ist „die Programmusik so alt wie die Musik selbst", er verweist auf die musikalische Darstellung eines Drachenkampfes bei den alten Griechen, auf Dittersdorfs 12 Symphonieen über die Metamorphosen des Ovid, auf Beethovens Ouverturen und Symphonieen.

KIELER ZEITUNG 28./9. Über „das Volkslied der Schotten" berichtet Charlotte Täubler Interessantes; höher noch als die Lieder unbekannter Verfasser stellt sie Robert Burns: „es giebt kaum ein Burnssches Lied, das nicht Volksgut geworden wäre."

KÖLNISCHE ZEITUNG 23./10. Ein vorzüglicher Lortzingaufsatz, der sich fernhält von allen Jubiläumsphrasen, gipfelt in dem Vergleich zwischen Lortzing und Wagner; trotzdem manche Übereinstimmung die beiden verbindet, ist ihre Kunst verschieden: bei Lortzing finden wir Optimismus, genussfreudige Kleinbürgerei; bei Wagner Pessimismus, eine Welt des Ideals, die Tragik als das Urgesetz des Menschenschicksals. Der Verfasser hofft auf eine baldige Aufführung von Lortzings ernster Oper „Regina".

NATIONALZEITUNG (Berlin) 20./10. Prof. Rudolf Genée erzählt in einer Abhandlung über die Partituren von Mozarts Opern, es sei aus der Partitur von „Figaros Hochzeit" zu ersehen, dass Mozart ursprünglich das Presto der Ouvertüre durch einen Andante-Satz (in D-moll) habe unterbrechen wollen. Wahrscheinlich änderte er seinen Plan, um nicht die Form der Ouvertüre zur „Entführung" zu wiederholen.

NEUES WIENER TAGBLATT 1901, No. 292. Max Kalbeck feiert Lortzing als den „liebenswürdigen Erneuerer und Befestiger der deutschen komischen Oper" und meint, „das schönste Lortzing-Denkmal wäre der Bau eines hübschen Theaterchens, in welchem die deutsche, komische Oper wieder aufleben könnte."



DER REICHSBOTE (Berlin) 22./9. Leo Crueger stellt sich in seinem Aufsatz „Das erste Bayreuther Jubiläum" völlig auf die Seite Bayreuths und macht Front gegen die neue Münchener Bühne. Nach ihm „ist Herr Wagner schon heute als der berufene Erbe und Fortpflanzer der Bayreuther Überlieferungen anzusehen", und wird „Bayreuth einzig und allein der Ort bleiben, wo Wagners Werke in uns die von ihrem Schöpfer beabsichtigte erhabene Stimmung hervorzubringen vermögen".

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG (Köln) 1901, No. 36. Über die Oper „Der polnische Jude" von Karl Weis urteilt Willy Seibert sehr scharf. „Die Handlung ist so krass und gruselig, dass niemand auf die Musik hört. In ihr sind nur gute Ansätze lyrischer Natur zu verspüren — Melodie wird aber im übrigen souverän beiseite geworfen ... es ist eben Illustrationsmusik."

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE ZEITUNG (Essen) 22./9. Als den dritten modernen, grossen Liederkomponisten neben Hugo Wolf und Richard Strauss feiert Gustav Beckmann Max Reger, dessen ernste Lieder und geistliche Gesänge er ganz besonders hochstellt. „Ist er schon in so jungen Jahren bestrebt, der Tonkunst in diesem Zweige ein ernster, erfolgreicher und hochbegabter Jünger zu sein, so dürfen wir von ihm noch manche echte und schöne Liederblüte erwarten."

— 17./10. Die Musiklehrerfrage wird — wie es scheint, von sehr erfahrener Seite — gründlich beleuchtet; wir erfahren, wie sehr der musikalische Lehrberuf durch Betrügereien und durch Reklame geschädigt wird; die akademisch gebildeten Musiklehrer und -Lehrerinnen in Preussen werden demnächst eine ausführliche Petition an den Kultusminister einreichen, worin die Einrichtung einer obligatorischen Prüfung erbeten werden wird.

DER TAG (Berlin) 23./10. Ludwig Riemann bedauert in seiner Abhandlung „Die Musik auf dem Lande" den Niedergang der deutschen Volksmusik, den die Ausrottung der Spinnstubengeselligkeit und der Poesie der Dorflinde und des Angers durch die Behörde zur Folge habe. Klaviergeklimper und das Nachsingen von Operettenarien und Gassenhauern sind an die Stelle der früheren Pflege des Volksliedes getreten.

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin) 24./10. Ein Auszug aus Alfred Bruneaus Buch „La musique française" wird von Wilhelm Altmann geboten. Wir erfahren durch ihn, dass schon Grétry das Leitmotiv angewandt und ein Amphitheater mit verdecktem Orchester für die Aufführung seiner Opern gefordert hat. Berlioz wieder hat einen Vorläufer in Méhul, der zu seinem „chant du 11 juillet 1800" drei grosse Chöre und Orchester verwendete Die symphonische Behandlung des Orchesters in der Oper hat Lesueur begründet. Bruneau lobt Gounods „Sprache des Herzens" und hält Bizet für den grössten Vertreter der nationalen, französischen Musik, den früh gestorbenen Chabrier für den besten neueren französischen Opernkomponisten.

— 25./10. Ein wertvoller Aufsatz behandelt, anknüpfend an das Lebenselend Lortzings, die Geschichte des Begriffs vom „geistigen Eigentum". Das Berliner Hoftheater war die erste Bühne, die Tantièmen in dem heutigen Sinne bezahlte. Es blieb lange die einzige. Erst 1880 wurde die Frage geregelt. Der Aufsatz schliesst mit dem Gedanken, es wäre schlimm, wenn es ein ewiges, geistiges Eigentum gäbe; hierdurch würde gerade der Fortschritt gehemmt.

WIENER ABENDPOST 1901. No. 245. Mit warmen Worten gedenkt Robert Hirschfeld Lortzings. „Lortzings Werke sind ehrlich musikalisch, ehrlich deutsch, ehrlich volksmässig. Solche Aufrichtigkeit ist das schönste Merkmal aller Kunst!"




NEUE OPERN

Camille Erlanger: Le fils de l'étoile ist der Titel einer vieraktigen Oper, zu welcher Catulle Mendès den Text lieferte. Die Handlung spielt in Jerusalem zur Zeit der Herrschaft der Römer im Orient.

Ferdinand Hummel: Die Beichte. Ein einaktiges Opernmysterium, das its von den Hofbühnen in Berlin, Dessau, Mannheim, Schwerin und Wiesbaden, und den Stadttheatern zu Bremen, Köln und Leipzig zur Aufführung angenommen worden ist. Ernst Eulenburg verlegt das Werk.

Adolf Stierlin: Loreley. Dieses nach Geibels (ursprünglich für Mendelssohn bestimmten) Text neu bearbeitete Drama ist in der Komposition soeben beendet worden.

E. von Volborth: Marienburg, Dichtung von Axel Delmar, die eine in die Zeit der Belagerung Marienburgs fallende Liebesepisode behandelt.

DAS OPERNREPERTOIRE verspricht:

Bayreuth: Für die nächsten Bühnenfestspiele ist die Wiederholung des diesjährigen Repertoires geplant. Parsifal 6 mal, Der Ring des Nibelungen 2 mal, Der fliegende Holländer 5 mal. Die Festspiele beginnen am 22. Juli und enden am 20. August 1902.

Dresden: Puccini: Tosca (für Januar).

Frankfurt a. M.: Bruneau: Messidor.

Haag: (Französ. Oper). Leoncavallo; Zaza; Puccini: Vie de Bohême; Massenet: Roi de Lahore; Humperdinck: Hänsel und Gretel.

Mailand: (Scala) Franchetti: Germania; Wagner: Walküre; Weber: Euryanthe; Humperdinck: Hänsel und Gretel.

— (Teatro lirico) Orefice: Chopin; Massenet: Cendrillon, Werther; Saint-Saëns: Samson und Dalila.

München: (Hoftheater) Bruneau: Messidor (für Januar).

— (Prinzregententheater). Vom 7. August bis 11. September 1902 sind vorgesehen: Die Meistersinger von Nürnberg 8 mal, Tannhäuser 5 mal, Lohengrin 4 mal, Tristan und Isolde 4 mal.

Nizza: Wagner: Rheingold, Walküre; Humperdinck: Hänsel und Gretel; Saint-Saëns: Les Barbares; Massenet: Griseldis und Sappho; Charpentier: Louise; Délibes: Sylvia.

Rom: (Teatro Adriano) Mascagni: Ratcliff; Saint-Saëns: Samson und Dalila.

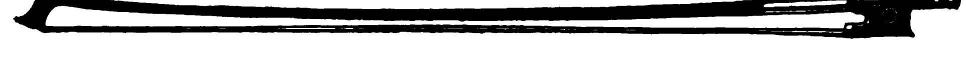
— (Constanzi) Wagner: Meistersinger.

Stettin: Wagner: Rheingold; Kaskel: Die Bettlerin vom Pont des Arts; Kulenkampff: König Drosselbart; Pfitzner: Die Rose vom Liebesgarten.

Amsterdam: Im Parktheater beginnt im Dezember eine italienische Oper ihre Vorstellungen.

Birmingham: Wagners „Siegfried" (Erstaufführung) wurde durch die Moody-Manner's Opera Company aufgeführt.

Brüssel: Eine eigenartige Idee hat das Théâtre de la Monnaie. Es studiert Wagners „Götterdämmerung" ein und wird das Musikdrama dem Publikum in zwei verschiedenen Ausgaben vorführen. In der einen kommt das Werk stark gestrichen, ohne die Scenen der Nornen und der Waltraute, für die grosse Menge zur Aufführung, in der anderen ungekürzt für „Kenner".



Konstantinopel: Die italienische Operngesellschaft führte ein Werk ihres Kapellmeisters E. Sassone, die Oper „Amor fatale“ erstmalig mit Erfolg auf.

Lissabon: Nach dem Muster der Pariser Opéra comique soll ein Nationaltheater errichtet werden. Die Anregung hierzu geht von den Herren Auguste Machado, Direktor des Lissaboner Konservatoriums, und dem dramatischen Dichter Lopez Mendoza aus.

Madrid: Das neue Théatre lyrique ist am 15. November eröffnet worden. In ihm sollen spanische Opern mit spanischen Künstlern gegeben werden.

Paris: Die Herren Cortot und Schütz werden im nächsten Frühjahr die „Götterdämmerung“ in deutscher und französischer Sprache zur Aufführung bringen. Frau Wagner hat die Unternehmer ermächtigt, auch „Tristan und Isolde“ ihrem Repertoire für jene Saison einzuschalten; dieses Werk wird somit ebenfalls den Parisern voraussichtlich in deutscher und französischer Sprache bekannt werden.

Strassburg: Im Stadttheater wurde die Erinnerung an Lortzings hundertjährigen Geburtstag durch eine Aufführung seines Hans Sachs gefeiert — wohl die einzige Bühne, die sich dieses Werkes Lortzings angenommen hat.

Stuttgart: Des Frankfurter Komponisten Bernh. Triebel Ballet: Amor im Dorfe ist vom Hoftheater zur Aufführung angenommen worden.

KONZERTE

Amsterdam: Am 10.—12. Januar 1902 wird ein niederländisches Musikfest stattfinden. Zur Aufführung gelangen ausschliesslich Kompositionen niederländischer Tondichter. Dirigent ist W. Mengelberg. Zur Mitwirkung sind eingeladen Frau Noordewier-Redingius, Frau de Haan-Manifarges, die Herren van Rooy, Messchaert, Urlus. Veranstaltet wird das Fest vom Amsterdamer Gesangverein der Maatschappy tot bevordering der Toonkunst unter Mitwirkung des Conzertgebouw Orchesters.

Berlin: Das zweite Konzert des Tonkünstlerorchesters unter Richard Strauss verheisst: d'Indy's La forêt enchantée, symph. Legende, Tschaikowskys symph. Ballade Der Woywode; die Dionysische Fantasie von S. von Hausegger, Violinkonzert von Ch. Löffler (Boston), Solist: Karl Halir, und Liszts Tasso.

Im Konzert der Vereinigten Wagner-Vereine Berlin-Potsdam gelangen unter Siegfried Wagners Leitung Fragmente aus dessen Oper „Herzog Wildfang“ zur Aufführung; Herr Dr. K. Muck wird Bruckners E-dur-Symphonie leiten.

Bremen: Für die grossen unter K. Panzners Leitung stehenden philharmonischen Konzerte, deren Zahl auf 12 erhöht ist, sind u. a. Orchestersachen für die Aufführung geplant: Beethoven, 6., 8. und 9. Symphonie; R. Strauss, Tod und Verklärung und Scenen aus Guntram; Liszt, Dante-Symphonie; Brahms, 4. und 1. Symphonie; R. Schumann, B-dur-Symphonie; Schubert, C-dur-Symphonie; Glazunoff, Symphonie; Nicodé, Jagd nach dem Glück, symphonische Dichtung; Thuille, kom. Var. und verschiedene Vorspiele von R. Wagner. Der Philharmonische Chor wird sich beteiligen bei den Vorführungen: Fausts Verdammnis von Berlioz, Missa solemnis von Beethoven und Matthäus-Passion von Bach. Als Solisten sind gewonnen für Klavier: d'Albert, Busoni, Lamond; für Violine: Ysaye, Herr und Frau Petschnikoff und Konzertmeister Schleicher; für Gesang: van Rooy, Frau Osborne-Kraus, Fräulein Destinn, Fräulein Therese Behr, Fräulein Staegemann, Anthes, Forchhammer. Ausserdem veranstaltet die Philharmonische

Gesellschaft fünf Konzertmusikabende. Mitwirkende die Herren Schleicher, Scheinpflug, Pfitzner und Ettelt und für den Klavierpart ist Herr Bremberger gewonnen.

Dortmund: Ausser den Symphoniekonzerten giebt Hüttner mit seinem philharmonischen Orchester fünf besondere Konzerte, die als Neuheiten Dvoraks „Aus der neuen Welt", Volbachs „Zwei Königskinder", Strauss' „Eulenspiegel" versprechen, und in denen folgende Künstler: van Rooy, Sauer, das Ehepaar Kraus-Osborne, Minnie Nast, Prof. Franz Wüllner thätig sein werden. In gleichartigen von Hornung angeordneten Konzerten haben ihre Mitwirkung zugesagt die Prevosti, Suse de Cave, Sofie Menter, Dr. Neitzel, A. Petschnikoff, Fr. Lamond und Ludw. Wüllner. Der Musikverein wird ausser drei Konzerten, für die das böhmische Streichquartett und d'Albert nebst Frau gewonnen wurden, unter Janssen zur Aufführung bringen den 13. Psalm von Liszt, den „Messias", den „Barbier von Bagdad" von Cornelius und „Hackelberens Begräbnis" von Müller-Reuter. Das 7. Westfälische Musikfest wird die Saison beschliessen.

Dresden: Die Damen Rappoldi-Kahrer und Norman-Neruda werden sämtliche Sonaten für Klavier und Violine von Beethoven zum Vortrag bringen.

Eisleben: Der städtische Singverein bereitet das weltliche Oratorium „Das Waldmädchen" von Hofmann unter Leitung von Otto Richter vor.

Freiburg: Das „Süddeutsche Streichquartett" (Rudolf Weber, E. K. Zeise-Gött, Dr. W. A. Thomas, Th. Jackson) veranstaltet mit Frau Helene Thomas-San-Galli wie alljährlich 4 Abonnements-Kammermusikabende.

Giessen: Der Konzertverein setzte u. a. Wolfrums Weihnachtsmysterium (mit lebenden Bildern) aufs Programm. Der Hofopernsänger Giessen wird mit Rich. Strauss einen Liederabend veranstalten.

Haag: Die Diligentia-Konzerte nehmen unter Mitwirkung des Amsterdamer Orchesters und unter Mengelbergs Leitung am 20. November ihren Anfang.

Hannover: Die Singakademie (gemischter Chor für a capella-Gesang, Dirigent: Karl Weigel), wird im Laufe des Winters drei Konzerte veranstalten, um die Hauptgebiete des a capella-Gesangs dem Publikum vorzuführen: I. Madrigalkonzert (Meister des 16. und 17. Jahrhunderts: Lasso, Gastoldi, Donati, Isaak, Hasler, Lechner, Meyland, Eccard, Friederici, Praetorius, Lully). II. Moderne Meister. III. (Um Ostern:) Kirchenkonzert.

Leipzig: Die Singakademie wird „Die Zerstörung Jerusalems" von A. Klughardt und „Das Alexanderfest" von Händel zur Aufführung bringen.

Manchester: Die von Ad. Brodsky ins Leben gerufenen Quartett-Soiréen haben bereits so festen Fuss gefasst, dass jetzt 6 statt 5 Konzerte stattfinden können.

Nürnberg: Das zweite Bayrische Musikfest ist für Pfingsten 1903 beschlossen worden.

Rom: Die Römische Orchestergesellschaft unter Leitung von Luigi Mancinelli verspricht u. a. die 8. Symphonie von Beethoven, zwei Intermezzi Mancinellis, Symphonie für die Messalina von Mancinelli, Gavotte von Sgambati, Liszts erste Rhapsodie und Vorspiel zu Tristan und Isolde.

Stettin: Der „Stettiner Musikverein", ein ca. 300 Mitglieder starker gemischter Chor (Dirigent Prof. Dr. Lorenz), wird in seinen Abonnements-Konzerten folgende Oratorien zur Aufführung bringen: Händel — „Judas Maccabäus", Schumann — „Faust", Bach — „H-Moll-Messe" und Haydn — „Schöpfung". Ausserdem veranstaltet der Verein einen Cyklus von 4 Symphonie-Konzerten, in denen unter anderen Frédéric Lamond, Mary Münchhof und Laura Helbling als Solisten auftreten werden. Gleichfalls 4 Abonnements-

Konzerte mit auswärtigen Solisten und unter Zuziehung des Berliner philharmonischen Orchesters veranstaltet der „Verein junger Kaufleute".

Stuttgart: Die Konzerte der königl. Hofkapelle unter Pohlig und Reichenberger bringen diesen Winter u. a. zur Aufführung: von Berlioz die Harold-Symphonie, von Liszt den Prometheus, von Bruckner die II. Symphonie (C-moll), von R. Strauss das Heldenleben, von Hausegger „Barbarossa"; Liszts Heilige Elisabeth wird in den Opernspielplan aufgenommen, das Oratorium „Christus" voraussichtlich in einem Konzert ausser der Abonnementsreihe aufgeführt werden. Die Oper bringt Wolfs „Corregidor".

Teplitz: Die von Dr. Karl Stradal ins Leben gerufenen philharmonischen Konzerte bringen in 6 Konzerten unter Musikdirektor Frz. Zeischka von bemerkenswerten Orchesterwerken zu Gehör: 4. Symphonie Es-dur von A. Bruckner, „Orpheus" von Liszt, H-moll-Symphonie von Borodin, dramatische Fantasie B-moll von Phil. Scharwenka (unter Leitung des Komponisten), zwei Orchester-Legenden von Jan Sibelius, Orchester-Variation von Rud. Freih. Procházka, u. a. Als Solisten werden mitwirken Therese Carreño, Fritz Kreisler, Vittorio Arimondi, Helene Staegemann, Edouard Risler, Hugo Becker, und Eugène Ysaye.

Wien: Das Joachim-Quartett spielt 3 mal und kündigt an: Beethoven, Streichquartette F-dur op. 18, F-moll op. 95, Es-dur op. 127, B-dur op. 130, A-moll op. 132, „Dankgesang an die Gottheit"; Cherubini, Streichquartett D-moll; Haydn, Streichquartett B-dur; Mozart, Streichquartett D-dur; Schubert, Streichquartett A-moll.

Das Rosé-Quartett verspricht u. a. folgende Novitäten: Rudolph Braun, Quartett (Manuskript); Arnold Schönberg, Sextett (Manuskript); Arpad Szendy, Quartett (Manuskript); Eward Strasser, II. Quartett.

Das Böhmische Streichquartett giebt 4 Soiréen; folgende Werke sind in Aussicht genommen: Beethoven, Streichquartett Cis-moll; Dvorak, Streichquartett G-dur, Streichquintett Es-dur (mit zwei Bratschen), Sextett A-dur; Haydn, Lerchenquartett; d'Indy, Streichquartett D-moll (erste Aufführung); Heinrich v. Kaan, Klavier-Trio (erste Aufführung); Schubert, Streichquartett A-moll; Schumann, Streichquartett A-dur; Smetana, Streichquartett E-moll („Aus meinem Leben"); Tanejew, Viertes Streichquartett A-moll (erste Aufführung); Tschaikowsky, Klavier-Trio („Dem Andenken eines grossen Künstlers"). Als Solisten wirken mit: Eugen d'Albert, Ilona Eibenschütz und Katie Goodson aus London.

Das Prill-Quartett veranstaltet ebenfalls 4 Abende und bringt u. a.: Beethoven, Streichquartette B-dur, op. 18; Cis-moll, op. 131; Klavier-Trio D-dur, op. 70; Septett Es-dur; Dvorak, Streichquartett D-moll, op. 34; Rubin Goldmark (Neffe Karl Goldmarks), Violin-Sonate H-moll (erste Aufführung), August Klughardt, Streichquintett G-moll (erste Aufführung); Mozart, Streichquartett Es-dur; R. v. Perger, Streichquartett B-dur (erste Aufführung); Rubinstein, Klavier-Trio C-moll; Richard Strauss, Klavier-Quartett C-moll.

TAGESCHRONIK

Ed. Colonne hat mit seinem Konzert in der Berliner Hofoper am 2. Nov. einen schönen Erfolg gehabt. Da uns Eintrittskarten nicht zur Verfügung gestellt worden sind, so können wir nur über den äusseren Eindruck berichten. Die Leistungen des Orchesters wurden gerühmt.

Anton Urspruchs neues Chorwerk Die Frühlingsfeier, das auch in Berlin (Philharm. Chor unter Ochs) und im Kölner Gürzenich unter Wüllner

demnächst zur Aufführung kommt, fand bei seiner Erstaufführung in Krefeld (Direktion Müller-Reuter) eine begeisterte Aufnahme. Der Komponist wurde durch einen Tusch geehrt.

Fritz Volbach arbeitet z. Z. an einem Quintett für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier, dessen Erst-Aufführungen für Köln, Frankfurt a. M., Hannover in Aussicht genommen sind.

Der durch seine Oratorien mit weltlich historischem Stoff bestens bekannte Stettiner Komponist C. Ad. Lorenz legt die letzte Hand an eine kirchliche Tonschöpfung „Golgatha". Das Werk ist von der Firma Schlesinger zum Verlage erworben und wird im Laufe des nächsten Jahres erscheinen.

In Holland werden nicht weniger als sieben Quartett-Vereine diesen Winter konzertieren: das Böhmische Quartett, das Schörg-Quartett, das Marteau-Quartett, das Rosé-Quartett, das Niederländische und das Konservatoriums-Quartett aus Amsterdam und das Toonkunst-Quartett aus dem Haag.

Das Kaim-Orchester wurde für das Frühjahr 1903 zu einer Konzertreise durch Spanien und Portugal eingeladen.

Dvoraks 60. Geburtstag durch ein fünftägiges Musikfest zu feiern hat die Umelecka Beseda in Prag beschlossen.

Theresa Carreño hat sich zum viertenmale verheiratet. Ihr Gatte ist der Bruder ihres zweiten Ehemannes und heisst Tagliapietra.

Josef Rheinberger ist aus dem Lehrkörper der Königlichen Akademie der Tonkunst in München ausgetreten, dem er seit 1859 als Lehrer der Theorie und Komposition angehörte; anlässlich seines Ausscheidens erhielt er den Verdienstorden des heil. Michael II. Klasse.

Karl Lautenschläger gedenkt sich ins Privatleben zurückzuziehen. Als sein Nachfolger wird Ingenieur Klein genannt.

Alfred Bruneau, der bisherige Musikkritiker des „Figaro", ist von diesem Blatte plötzlich verabschiedet worden. Man munkelt in Paris, seine freundschaftlichen Beziehungen zu Zola, nach dessen Romanen und Erzählungen er manche Oper geschaffen, seien der Anlass der Kündigung.

Der niederländische Komponist und Musikreferent Eduard de Hartog ist von der französ. Regierung zum Officier de l'Instruction Publique ernannt worden.

An Stelle des im Sommer verstorbenen Hermann Kabisch hat jetzt Philipp Gretscher (bisher Konzertsänger und Chordirigent in Aachen) die Leitung der Stettiner Akademie für Kunstgesang übernommen.

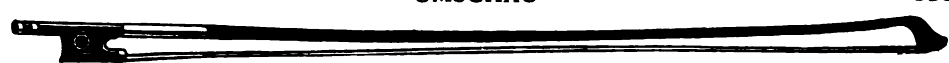
Benno Walter, der bekannte Violinvirtuose und Konzertmeister des Münchener Hoftheater-Orchesters, ist einem Herzleiden erlegen. Professor Walter, ein geborener Münchener, erhielt seine Ausbildung von seinem Vater und vom Hofkapellmeister Meyer in München. Seit dem Jahre 1883 war er Mitglied der Hofkapelle; 25 Jahre lang hat er als Lehrer der Musikschule und als Konzertmeister der Hofoper mit Ehren angehört.

DENKMÄLER

Stuttgart wird demnächst ein Franz Liszt-Denkmal erhalten. Der Denkmalfonds, zu dessen Gunsten grosse Künstlerkonzerte in Stuttgart stattfinden, hat jetzt schon eine beträchtliche Höhe erreicht.

Ein Denkmal für Robert Franz soll in seiner Vaterstadt Halle errichtet werden, und zwar hat ein Entwurf des Bildhauers Prof. Schaper, eine hohe Marmorbüste auf entsprechendem Sockel, Annahme gefunden.

In Hochburg in Oberösterreich wurde eine Gedenktafel zu Ehren des Lehrers und Organisten Franz Xaver Gruber enthüllt. Gruber (geb. 1787 zu Hochbrunn,



INSTRUMENTE

Gerade vor zweihundert Jahren lebte am Hofe des Fürsten Ferdinand von Medici ein paduanischer Spinettbauer namens Bartolomeo Christoferi, ein Mann von grossem Erfindergeist. Nach unzähligen Versuchen löste er das Problem, das den Instrumentenmachern der damaligen Zeit seit langem vorgeschwebt hatte, wie man einen „mit Tasten versehenen Psalter", der zur Zufriedenheit arbeitete, herstellen könnte. Er fabrizierte ein Instrument, das der unzweifelhafte Vorläufer des jetzigen Klaviers war. Denn das Klavier ist im wesentlichen ein Hackbrett mit einer Tastatur; es ist nicht einfach eine Modifikation des alten Spinetts. Letzteres besass allerdings eine Tastatur, aber die Niederdrückung seiner Tasten verursachte eine „zupfende", harfenähnliche Thätigkeit auf die Saiten und nicht das Schlagen eines Hammers mit geregeltem Zurückprallen, das besonders charakteristische Zeichen des neueren Instruments. Von 1709 an — als Christoferi seine vier „mit Tasten versehenen Psalter" anfertigte — wuchs die Beliebtheit des Klaviers.

Ole Bulls Geige hat die Witwe des berühmten norwegischen Violinisten dem Museum ihrer Vaterstadt Bergen zum Geschenk gemacht. Diese Geige wurde 1532 von Gaspard da Salo hergestellt, und ihre reichen Verzierungen werden Benvenuto Cellini zugeschrieben. Der Kardinal Aldobrandini hatte sie für den Preis von 3000 Dukaten gekauft und dem Museum von Innsbruck übergeben, aus dem sie wieder zur Zeit der Belagerung Tirols verschwand. Das kostbare Instrument war sodann in dem Besitz des Wiener Bankiers Rehaczek, der eine Sammlung von 200 Violinen besass. Als Bull 1830 in Wien Konzerte gab, bat er den Bankier, ihm die berühmte Violine zu zeigen und war von ihrer Schönheit so begeistert, dass er dem Besitzer eine unsinnige Summe bot, beinahe sein ganzes Vermögen — aber vergeblich. Einige Jahre später bekam Ole Bull in Leipzig einen Brief des Sohnes des Wiener Bankiers, der ihm ankündigte, dass sein Vater ihm (Ole Bull) die Violine vermacht habe. Der Künstler hat sich seitdem bis zu seinem Tode von dem Instrument nicht mehr getrennt.

AUTOGRAPHEN

Zwölf eigenhändig geschriebene Orchester-Menuetts von Mozart erzielten vor kurzem in London den Preis von etwa 750 Mark.

Die prächtige Sammlung musikalischer Autographen, die Malherbe in Paris mit Mühe und Fleiss zusammengebracht hat, ist soeben um ein Manuskript von Beethoven, das man längst verloren glaubte, bereichert worden. Es ist die Polonaise für Militärmusik, die bisher nur durch die Kopie bekannt war, die in den Archiven der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrt wird. Beethoven hat den Teil dieser Komposition französisch geschrieben. „Polonaise par Beethoven, 1810 Baden." Das Manuskript ist sehr gut erhalten; es gehörte früher dem Wiener Komponisten und Sammler Alois Fuchs und seit dessen Tode hatte man nichts mehr davon gehört.

Micczplaw Karlowicz, wird in seinem soeben entstandenen Werk über Chopin in allernächster Zeit eine Reihe der denkwürdigsten, bisher vernichtet geglaubten Briefe von Chopin George Sand und anderen nebst hochinteressanten Urkunden und Illustrationen bringen.

Eine Anzahl Briefe Verdis werden in kurzem in Bologna veröffentlicht werden. Sie wurden vor dreissig Jahren an den Dichter Ghislanzoni geschrieben und beziehen sich auf das Libretto der „Aïda", mit dem Ghislanzoni damals beschäftigt war. Der Briefwechsel zeigt, mit wie ausserordentlicher Sorgfalt Verdi die Entwickelung der Einzelheiten des Librettos in seinen Opern verfolgte.

gest. 1863 in Hallein) ist der Komponist des allbekannten Weihnachtsliedes „Stille Nacht, heilige Nacht".

In Crema fand vor kurzem die Enthüllung des Giovanni Bottesini-Denkmals statt. Der daselbst geborene Meister genoss Weltruf als Kontrabassist, machte sich auch als Komponist und Dirigent weiteren Kreisen vorteilhaft bekannt. Auf speziellen Wunsch Verdis, der den Verstorbenen besonders hochschätzte, dirigierte er die erste Aufführung der „Aïda" in Kairo. Nachdem er sich vom Theater zurückgezogen hatte, wurde Bottesini zum Direktor des Konservatoriums in Parma ernannt, wo er am 7. Juli 1899 starb.

Ein Chopin-Denkmal soll binnen kurzem in Warschau errichtet werden. Die Behörden haben die Erlaubnis bereits erteilt. Die Initiative zur Aufstellung des Denkmals ist von einer Petersburger Operndiva, Fräulein Bolska, ausgegangen.

Im Verdi-Theater in Triest fand kürzlich die feierliche Enthüllung einer Bellinibüste anlässlich des hundertsten Geburtstages des Komponisten statt.

An der Geburtsstätte Lortzings, dem jetzigen Kaufhause Rudolf Hertzog in Berlin, wurde am 23. Oktober eine Gedenktafel feierlich enthüllt. Der einzige noch lebende Sohn Lortzings wohnte der Feier bei. Die Festrede hielt Hoftheaterdirektor a. D. Wittmann. Namens des Kaisers legte Graf Hochberg einen Lorbeerkranz nieder; Geheimrat Pierson überbrachte einen solchen namens der Generalintendantur der kgl. Schauspiele.

Sullivan soll in einem der Flügel der St. Paulskathedrale ein Standbild errichtet werden. Es ist wohl das erste Mal, dass ein Komponist in dieser Weise geehrt wird.

Am Vortage des 76. Geburtstages Johann Strauss' fand auf dem Grabe des Meisters die Enthüllung eines Denkmals statt, das die Hinterbliebenen und Erben errichtet haben. Neben den Monumenten für Beethoven, Mozart, Gluck, Schubert erhebt es sich, von Johannes Benk geschaffen, im schönsten Teile des Wiener Central-Friedhofs.

Eine Wagner-Gedenktafel beschloss eine Vereinigung von kunstsinnigen Bewohnern des 13. Bezirks in Wien an dem Hause Hadikgasse 72, das Wagner unmittelbar vor seiner Übersiedlung nach Tribschen bewohnte und in welchem er einen grossen Teil seiner „Meistersinger" schuf, anzubringen und die Enthüllungsfeierlichkeit mit einem akademischen Festkonzerte einzuleiten.

Zum engeren Wettwerb um das Wagnerdenkmal in Berlin sind 19 neue Entwürfe eingegangen. Die Preisverteilung ist bereits erfolgt. Den ersten Preis (M. 2500) erhielt Gust. Eberlein, den zweiten Ernst Freese, den dritten Herm. Hosäus. Mit diesen Preisen ist über die Ausführung selbst noch nichts entschieden. Das Denkmal soll seinen Platz am Rande des Tiergartens erhalten. Als Material ist hauptsächlich Marmor gedacht.

AUS DEM VERLAG

Die „Musik" zählt bei Erscheinen dieses (vierten) Heftes bereits über 4000 Abonnenten.

Der Musik-Verlag Arthur P. Schmidt in Boston beging am 2. Oktober sein 25jähriges Geschäftsjubiläum.

Die bisher von Herrn Max Steuer in Berlin interimistisch verwaltete Redaktion der „Signale" ist nunmehr Herrn Dr. Rud. Schwartz in Leipzig übertragen worden.

Der Cottasche Verlag kündigt ein Band Lortzingsbriefe, herausgegeben von G. R. Kruse, als demnächst erscheinend an.



INSTRUMENTE

Gerade vor zweihundert Jahren lebte am Hofe des Fürsten Ferdinand von Medici ein paduanischer Spinettbauer namens Bartolomeo Christoferi, ein Mann von grossem Erfindergeist. Nach unzähligen Versuchen löste er das Problem, das den Instrumentenmachern der damaligen Zeit seit langem vorgeschwebt hatte, wie man einen „mit Tasten versehenen Psalter", der zur Zufriedenheit arbeitete, herstellen könnte. Er fabrizierte ein Instrument, das der unzweifelhafte Vorläufer des jetzigen Klaviers war. Denn das Klavier ist im wesentlichen ein Hackbrett mit einer Tastatur; es ist nicht einfach eine Modifikation des alten Spinetts. Letzteres besass allerdings eine Tastatur, aber die Niederdrückung seiner Tasten verursachte eine „zupfende", harfenähnliche Thätigkeit auf die Saiten und nicht das Schlagen eines Hammers mit geregeltem Zurückprallen, das besonders charakteristische Zeichen des neueren Instruments. Von 1709 an — als Christoferi seine vier „mit Tasten versehenen Psalter" anfertigte — wuchs die Beliebtheit des Klaviers.

Ole Bulls Geige hat die Witwe des berühmten norwegischen Violinisten dem Museum ihrer Vaterstadt Bergen zum Geschenk gemacht. Diese Geige wurde 1532 von Gaspard da Salo hergestellt, und ihre reichen Verzierungen werden Benvenuto Cellini zugeschrieben. Der Kardinal Aldobrandini hatte sie für den Preis von 3000 Dukaten gekauft und dem Museum von Innsbruck übergeben, aus dem sie wieder zur Zeit der Belagerung Tirols verschwand. Das kostbare Instrument war sodann in dem Besitz des Wiener Bankiers Rehaczek, der eine Sammlung von 200 Violinen besass. Als Bull 1830 in Wien Konzerte gab, bat er den Bankier, ihm die berühmte Violine zu zeigen und war von ihrer Schönheit so begeistert, dass er dem Besitzer eine unsinnige Summe bot, beinahe sein ganzes Vermögen — aber vergeblich. Einige Jahre später bekam Ole Bull in Leipzig einen Brief des Sohnes des Wiener Bankiers, der ihm ankündigte, dass sein Vater ihm (Ole Bull) die Violine vermacht habe. Der Künstler hat sich seitdem bis zu seinem Tode von dem Instrument nicht mehr getrennt.

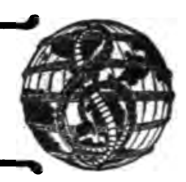
AUTOGRAPHEN

Zwölf eigenhändig geschriebene Orchester-Menuetts von Mozart erzielten vor kurzem in London den Preis von etwa 750 Mark.

Die prächtige Sammlung musikalischer Autographen, die Malherbe in Paris mit Mühe und Fleiss zusammengebracht hat, ist soeben um ein Manuskript von Beethoven, das man längst verloren glaubte, bereichert worden. Es ist die Polonaise für Militärmusik, die bisher nur durch die Kopie bekannt war, die in den Archiven der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrt wird. Beethoven hat den Teil dieser Komposition französisch geschrieben. „Polonaise par Beethoven, 1810 Baden." Das Manuskript ist sehr gut erhalten; es gehörte früher dem Wiener Komponisten und Sammler Alois Fuchs und seit dessen Tode hatte man nichts mehr davon gehört.

Micczplaw Karlowicz, wird in seinem soeben entstandenen Werk über Chopin in allernächster Zeit eine Reihe der denkwürdigsten, bisher vernichtet geglaubten Briefe von Chopin George Sand und anderen nebst hochinteressanten Urkunden und Illustrationen bringen.

Eine Anzahl Briefe Verdis werden in kurzem in Bologna veröffentlicht werden. Sie wurden vor dreissig Jahren an den Dichter Ghislanzoni geschrieben und beziehen sich auf das Libretto der „Aïda", mit dem Ghislanzoni damals beschäftigt war. Der Briefwechsel zeigt, mit wie ausserordentlicher Sorgfalt Verdi die Entwickelung der Einzelheiten des Librettos in seinen Opern verfolgte.



KRITIK

OPER

BREMEN: Unsere Bühne soll ihre Kräfte zwischen Oper und Schauspiel teilen; die Operette hat eine besondere Pflegestätte im Tivolitheater. Umsomehr ist ein Übergriff der Oper auf das Gebiet der Operette zu verurteilen. Ausserdem ist es fast selbstverständlich, dass solche Übergriffe — hier versuchte man es mit dem Zigeunerbaron — künstlerisch scheitern müssen. Wo soll die Sängerin, die gestern die Brangäne (Frau von Scheele-Müller) oder die Königin der Nacht (Frl. Susanne Lavalle) sang, heute den Mut und die Stimmung für Strausssche Zigeunerinnen (Czipra und Saffi) hernehmen? Dafür ging Lortzings hundertster Geburtstag klanglos vorüber. Ich kann zwar nicht in den übertriebenen Kultus, der aus des Komponisten volkstümlichem Czaren und des geistvollen Wildschützen ein Genie ersten Ranges machen möchte, einstimmen, aber diese Geburtstagsehrung hat er auf jeder deutschen Opernbühne verdient. Jedenfalls war die kürzlich hier erfolgte Neulackierung der Afrikanerin Meyerbeers, dessen Hugenotten uns bislang und je länger desto mehr allein völlig genügten, weniger notwendig. Von Wagner hatten wir bis jetzt ausser dem Tannhäuser und Lohengrin nur den Tristan, mit Herrn Carlén in der Titelrolle und Frl. Seiffert als Isolde. Ob er wiederholt wird, ist fraglich, da der Opernapparat zu sehr für die Bewältigung stets neuer Aufgaben in Anspruch genommen ist. Da ist selbst die Aussicht, dass Herr Carlén noch in diesem Winter den Siegfried, den er bislang nicht im Repertoir hatte, singen wird, nur ein schwacher Trost. Was nützt uns ein Siegfried, wenn er immer nur den schrecklichen Turiddu, den José und den Faust singt. Was nützen uns deutsche „Kunstinstitute“ (anderswo ist es ja meistens nicht besser), in denen die Ausländer das grosse Wort führen und die Kunst, die heilige, deutsche Kunst nur ausnahmsweise Eingang findet!

Dr. G. Hellmers.

DESSAU: Das Hoftheater begann die Saison mit dem „Tannhäuser“, der nicht auf der gewohnten Höhe stand. Caliga (Tannhäuser) war nicht disponiert, auch fehlte der rechte Schwung. Eine Wiederholung machte diesen ungünstigen Eindruck vergessen. Wagner erfreut sich im übrigen an unserer Hofbühne besonderer Pflege, was auf der Initiative des die Oberregie führenden Erbprinzen beruht. Sämtliche Wagneropern, ausschliesslich des „Parsifal“ natürlich, sind stehende Repertoirestücke des Hoftheaters, und erfahren unter der routinierten Leitung des Hofkapellmeisters Dr. Klughardt eine das gute Mittelmaass oft überragende Wiedergabe. Auch bezüglich der scenischen Ausstattung wird hier weitgehenden Ansprüchen genügt. So brachte man Mozarts „Zauberflöte“ in der kürzlich beschafften prachtvollen Neueinrichtung. Leider wurde auch in diesem Falle der künstlerische Gesamteindruck getrübt durch die mangelhafte Besetzung der Paminarolle mit einer stimmbegabten aber noch sehr der Reife bedürftigen jungen Anfängerin Fräulein Bouché. Die Dame ist die Nachfolgerin des Fräulein Schweitzer, welche das Frankfurter Opernhaus der hiesigen Hofbühne vorzog. Der Vorgang wiederholt sich hier immer wieder: dass junge, vielversprechende Talente an der Dessauer Hofbühne flügge werden und mit erstarkten Schwingen davonfliegen. Die Theatergeschichte liefert dafür manche Beläge, vom kontraktwidrigen Fortgange des genialen Ludwig Devrient im Jahre 1809 angefangen bis auf unsere Tage.

Rudolf Liebisch.

ELBERFELD: Im „Troubadour“ gastierte Théa Dorré. Die „Acuzena“ der amerikanischen Diva war als eine darstellerisch grossartige Leistung noch aus voriger Saison bei uns in bester Erinnerung. Vollendeter, packender kann das grausig Dämonische, das diese nur ihrem Rachedurst lebende Zigeunerin charakterisiert, nicht

verkörpert werden. Was eine geniale Künstlerin an dramatischer Wirkung aus einer Oper wie dem Troubadour herausholen kann, zeigte sie u. a. in der Erzählung im zweiten Akt. Die Stimme zeichnet sich ja nicht durch besondere Klangschönheit aus; aber wie sie all' die verschiedenen Seelenregungen in den Tönen fein nüanciert zum Ausdruck bringt, das ist bewundernswert. F. Schemensky.

FRANKFURT a/M.: Die zweite Novität der Frankfurter Opernsaison, Karl Maria v. Webers komische Oper „Die drei Pintos" in der vor 13 Jahren erschienenen Neubearbeitung und Ergänzung von Karl v. Weber und Gustav Mahler, hat es bei einer im ganzen gut geratenen und mit ersten Kräften besetzten Aufführung nicht viel über den Achtungserfolg gebracht und wird im Spielplan schwerlich so lange vorhalten, als die un—widerstehliche „Mamsell Angot", die vor einigen Wochen ihre Erstaufführung im Opernhaus fand. Es war die herzlich banale und theatralisch nicht recht zündende Handlung der „Pintos" in erster Linie, die keine stärkere Teilnahme für das musikalisch gewiss nicht uninteressante Werk aufkommen liess. Als eine glüklichere Veranstaltung erwies sich ein Gastspiel des Barytonisten Theodor Bertram, der seinen Wohnsitz von Wien nach Frankfurt verlegt und dessen Gemahlin, Frau Moran-Olden, hier eine Gesangsschule aufgethan hat. Namentlich in Wagnerrollen, wie Hans Sachs und Holländer richtete der mit mächtigen Stimmmitteln begabte Künstler grosses aus, auch in den veristischen Darstellungsstil der Mascagni und Leoncavallo weiss er sich gut zu finden; nur sein Kühleborn in „Undine" konnte mir nicht sonderlich imponieren, weil ihm die Absicht zu imponieren zu sehr an der Stirn geschrieben stand. Zu gespreizt, zu verschleppt im Tempo, mit einer Ausbeutung der wirksamen Noten, die mehrmals ans Unnoble streifte. Das Publikum war indes auch hier begeistert. Fräulein Destinn aus Berlin stand dem Sänger als vortreffliche, fesselnde Senta im „Holländer" gegenüber, gleichzeitig gab unser gegenwärtiger Heldentenor Burgstaller den Erik, sodass wir die Hauptrollen in Bayreuther Besetzung hatten. Auffallend war dabei ein stilistischer Kontrast zwischen der feinfühlig auf das mindeste Mass vereinfachten Geste der Heldin und dem überpathetischen Gestikulieren und Posieren ihres verschmähten Liebhabers.

Die letzten Ereignisse beschränken sich auf einige Gastspiele. Eins derselben, das des Herrn Theod. Bertram als Czar fiel mit einer Vorstellung zur Lortzingfeier zusammen und hatte starken Erfolg, desgleichen auch Lohengrin und Prophet mit Herrn Birrenkoven. Seinen Schwanenritter hätte ich mir poesievoller gewünscht; auch das Äussere machte sich etwas nüchtern; die Gesangsleistung aber stand auf einer hier gegenwärtig nicht oft erhörten Höhe. Herr O. Marak vom Prager Landestheater, dessen Erscheinen als Troubadour wohl mit der hiesigen Tenorfrage zusammenhing, hat Jugend, Stimme — glänzende Höhe! — und gesangliche Schule, aber vorläufig noch wenig deutsche Sprache. Hans Pfeilschmidt.

HALLE: Die neue Opernsaison im Stadttheater hat recht verheissungsvoll eingesetzt. Nicht nur sind uns in Herrn Erdmann für die grosse Oper und in Herrn Tittel für die Spieloper ausgezeichnete Dirigenten gewonnen worden, sondern auch die Zusammensetzung des Ensembles, als dessen Stützen Frl. Harden für hochdramatische Aufgaben, Herr Schröter als Heldentenor, Frl. Borchert als jugendlichdramatische Sängerin, Herr Fanta (Bariton), Frl. Behnné für Altpartieen und Herr Brandes (Bassbusso) zu nennen sind — ist als eine glückliche zu bezeichnen. Dem Oktober-Repertoir, das 14 verschiedene Opern umfasste, fehlte es nicht an der wünschenswerten Abwechselung. Mit „Undine" eröffnete die Direktion einen sechs Abende umfassenden Lortzing-Cyklus; ein Mozart-Cyklus ist gleichfalls angekündigt und verschiedene Opern-Neuheiten befinden sich in Vorbereitung. Reinhold Koch.

KASSEL: „Mutterliebe", Musikdrama in einem Aufzuge von G. Dippe, die erste der in dieser Saison von unserem Hoftheater gebotenen Opernnovitäten, führt uns ein unerfreuliches Bild aus dem Leben der Gegenwart vor Augen. Ein missratener Sohn,

der seine arme Mutter bestohlen und mit einer liederlichen Dirne das Gestohlene verthan hat, nach siebenjähriger Abwesenheit ohne Reue heimkehrt, um seiner Mutter das inzwischen Ersparte abzulocken und es im nächsten Wirtshaus zu verschlampen und von neuem Geld von der Mutter zu fordern, das ist gewiss eine widerliche Erscheinung. Ihr gegenüber steht mit ihrer Liebe die Mutter, die dem Sohne alles verzeiht. Ihr Seelenleiden, ihr Bangen und Hoffen, ihr Trostsuchen in der Bibel und ihr Hinsterben vor Kummer, das bildet während des ganzen ziemlich langen Aktes den einzigen Gegenstand des sich vor uns entrollenden Bildes. So fesselnd nun auch die musikalische Behandlung dieses Stoffes durch den Dichterkomponisten geworden ist, so vermag uns das Ganze nicht das rechte Gefühl der Befriedigung zu geben. Im Stil folgt Dippe dem Vorbilde Wagner, und doch zeigt er viel Selbständigkeit und Eigenart in Harmonik und Rhythmik. Stets leitet ihn das Streben nach Wahrheit des Ausdruckes und warmes Empfinden. Der melodisch reizvollen Stellen sind nur wenige, so das Wiegenlied der Alten und die Überleitung zum dritten Auftritt. Von besonders starker dramatischer Wirkung ist die Erzählung der Mutter im zweiten Auftritt. Die Instrumentation verrät grosses Geschick, scheint uns jedoch in manchen rezitatorischen Teilen der Singstimme gegenüber etwas dick. Eines besonderen Effektmittels bedient sich der Komponist mit der Verwendung eines unsichtbaren Chores, der gleich in dem die Stimmung des Ganzen trefflich widerspiegelnden Vorspiel den Grundgedanken des Werkes zum Ausdruck bringt mit den Bibelworten: „Die Liebe höret nimmer auf" und auch in dem Verlauf der Handlung noch mehrmals Bibelstellen vernehmen lässt, die das Thun und Reden der Alten begründen oder Trost spenden sollen. Um die Aufführung machte sich vor allem verdient die Altistin, Frau Schröder-Kaminsky, als Mutter Barbl. Die beiden kleineren Rollen, die des Thomas und seiner Braut Resi lagen bei Herrn Wuzél und Frau Porst in besten Händen.

Die zweite Novität „Närodal" von O. Dorn trägt einen etwas freundlicheren Charakter. Sie spielt in den Bergen Norwegens. Ihr Inhalt ist das alte Lied von verschmähter Liebe und Eifersucht. Helga, die Sonnenwirtin, wird mit ihrem Liebeswerben zurückgewiesen von Henrik, einem Hofbesitzer, der selbst bereits Ingeborg zur Braut erkoren. Diese aber hat Berwalt, den Jäger, verschmäht. Die beiden Verschmähten sinnen auf Rache. Der über einen Abgrund führende Steg, über den das Brautpaar gehen muss, wird von Berwalts Axthieben dermassen bearbeitet, dass er beim Betreten zusammenbrechen und das Paar mit in die Tiefe reissen muss. Helgas Liebe aber siegt im letzten Augenblick über ihre Rachegedanken, und sie stürzt sich auf die Brücke, noch ehe Henrik sie betreten

Die Musik, die sich dem Inhalt durchweg treu anpasst, zeigt viel Frische und dramatisches Leben. Neben charakteristischer Tonmalerei in dem sehr liebevoll, mit allen Mitteln moderner Instrumentierungskunst behandelten Orchester hat der Komponist seinem Werke auch viel schöne Melodieen mitgegeben. Besonders hervorzuheben sind in dieser Beziehung der Gesang Ingeborgs zu Anfang und das Lied Arnes, des Sennbuben. Dass der Komponist nicht zu den ganz Modernen gehört, beweist das Vorhandensein einiger wirkungsvoller mehrstimmiger Gesangsnummern, eines Duetts und eines Terzetts. Sehr schön entwickelt sich das Finale, das sich besonders effektvoll gestaltet durch die Einführung von Chorgesang (Hochzeitschor) und Tanz und den Kontrast zwischen dem harmlosen Jubel der Menge und der verzweiflungsvollen Seelenstimmung Helgas. Die Ausführung auch dieses Werkes, an der von unseren Solisten beteiligt waren Frau v. Knorr-Jungk (Ingeborg), Frau Morny (Helga), Fräulein Dennery (Arne) und die Herren Wuzél und Bartram nahm unter der Leitung des Herrn Dr. Beier einen recht guten Verlauf.

Dr. Brede.

KÖLN: Die Première des „Polnischen Juden" von Karl Weis hatte einen starken Sensationserfolg. Nach den drei üblichen Vorstellungen scheint es aber, als ob das Publikum sich nicht mit einer Sensation abspeisen lassen wolle. Das Libretto ist vom Standpunkt einer geradezu gruseligen Wirkung — es behandelt, wie

schon in dieser Zeitschrift dargelegt wurde, die Hallucinationen eines seit 15 Jahren unerkannten Raubmörders — sehr geschickt zurechtgelegt, kann aber Kunstwert nicht beanspruchen. Wenn das auch von einer Oper nicht immer verlangt werden kann, so ist doch der Widerspruch in der Person des Mörders zu stark, als dass man ihn übersehen könnte. Die Musik ist reine Illustration, es fehlt ihr dafür aber an der Charakteristik und der von Innen kommenden, packenden Momente. Sehr schöne Ansätze sind dagegen in einigen Volkstanzscenen; was sonst noch als gelungen bezeichnet werden kann, ist mehr lyrischer denn dramatischer Natur. Auch fehlt es im Libretto wie in der Musik hier und da nicht an wirklich volkstümlich-poetischen Momenten. Um die Aufführung verdient machten sich Professor Kleffel als Leiter, Herr Bischoff als der Mörder Mathis, und eine glänzende Regie.

Zur Zeit gastiert hier Kammersänger Rothmühl als Raoul und Eleazar und hat bei Publikum wie Kritik trotz der schon verblühten und im piano nicht mehr klingenden Stimme durch seine hervorragende und überzeugende Gestaltungskraft sowie sein Können starken Erfolg. Willy Seibert.

POSEN: Erster Kapellmeister des Stadttheaters ist Herr Drexler, dem als zweiter Kapellmeister Herr Hosmer zur Seite steht. Die Oper hat sich unter Drexlers energischer und verständiger Leitung schnell das Interesse des Publikums zu erkämpfen verstanden, so dass sich die Vorstellungen bisher eines recht guten Besuches zu erfreuen hatten, trotzdem die Chöre recht viel zu wünschen übrig lassen. Das Repertoire gab bislang zu keinen erwähnenswerten Hinweisen Veranlassung. Doch studiert man bereits Kaskels lyrische Oper: „Die Bettlerin vom Pont des Arts“ ein. Ferner sind in Aussicht genommen: „Mandanika“ von Lazarus und eine dreiaktige Oper des derzeitigen Kapell meisters Drexler, der auch schon voraufgehend in Magdeburg ein Werk von sich erfolgreich zur Aufführung brachte; sein neuestes Werk heisst: „Der Zietenhusar“.

Dr. Theile.

ROSTOCK: Über die hiesige Oper ist noch nicht viel zu berichten. Eröffnet wurde die Saison mit einer guten Tannhäuser-Aufführung, zu welcher eine neue Herbstlandschaftdekoration angeschafft worden war. In der Titelrolle exzellierte Herr Emanuel Voss. Das Koloraturfach ist kürzlich neu besetzt worden durch Frau Mugrauer vom Theater des Westens in Berlin, welche als Susanne in Figaros Hochzeit entzückte. In Verdis Aida zeichnete sich Fräulein Lisbeth Stoll als Aida aus. Bei einer Aufführung von Grillparzers „Der Traum ein Leben“ lernten wir die von Kleemann zu diesem dramatischen Märchen geschriebene Musik kennen. Sie ist sehr stimmungsvoll. Leider ist die Ouvertüre etwas zu lang geraten. In Aussicht steht Wagners „Ring des Nibelungen“.

Prof. Dr. A. Thierfelder.

STUTTGART: Das erste Ereignis der Spielzeit war Benvenuto Cellini von Berlioz, komponiert 1835|37. Pohlig, der seit Obrists Weggang die Stelle des ersten Kapellmeisters inne hat, vollbrachte mit der Einstudierung dieser heiklen und schwierigen Oper eine künstlerische That, die ihm nicht vergessen bleiben wird. Die Aufführung machte den Eindruck freudig-sicheren Gelingens: das Orchester geradezu glänzend, Chor und Darsteller mit Eifer bei der Sache, die Regie befriedigend. Aber leider — es hatte bei dieser einen Aufführung sein Bewenden; zwei Wiederholungen scheiterten an Hindernissen, und vorerst ist Berlioz wieder untergetaucht. Wer denkt da nicht an die Ereignisse in Paris, die nach der Uraufführung (10. September 1838) die Oper trafen? Und doch hätte sie wahrhaftig mehr als die Meyerbeerschen Schwestern die Herrschaft im Spielplan verdient! Das dem Komponisten aufgedrungene Textbuch bietet eine Handlung, wie sie regelrechter nicht erfunden werden kann. In seltsamem Gegensatz bewegt sich die rührend persönliche Musik, die Berlioz an die Operntypen verschwendet hat. Oft scheidet sich das musikalische Interesse des Zuhörers vom dramatischen. Zugeständnisse an den Geschmack des Vorwagnerschen Publikums kommen auch vor. Und doch finde

ich Bülows Urteil (vom Jahr 1852) zu hart. Benvenuto Cellini gehört ebenso wie Beatrice und Benedikt (1860|62) zu den Werken, die ein empfänglicher Musikfreund nie wieder entbehren will, sobald er sie nur einmal gehört hat. Wir leiden durchaus nicht an einem Reichtum vorzüglicher Werke von diesem künstlerischen Rang. Liszt, der 1852 und 1856 den Cellini in Weimar aufführte, Bülow, der ihn 1879 in Hannover wiederaufleben liess, waren sich der Gründe wohl bewusst, und wenn die Oper trotz dem neuerlichen Eintreten Mottls noch nicht überall Bürgerrecht erworben hat, so ist mehr die Gleichgiltigkeit gegen die genialen Züge, als das wenige, was an dem Werke misslungen ist, daran schuld. Es giebt noch manch andere Schöpfung, die Jahrzehnte lang zwischen Leben und Sterben schwebt, aber nicht indem sie mit dem Tode, sondern indem die Musikwelt um ein Erwachen zum Leben rang.

Die letzten Wochen standen unter dem Zeichen Bertrams, der jetzt als fahrender Sänger die Theater und sich selbst beglückt. Oft stellt eine aussergewöhnliche Erscheinung das von den andern geleistete in den Hintergrund; diesmal war es nicht so. Angefeuert von Bertrams glühendem Temperament, boten die einheimischen Kräfte alles auf, um gute Aufführungen von Don Juan, Walküre, Holländer, Zar und Zimmermann zustande zu bringen. Reichenberger übte die Orchesterleitung mit Geschick und erreichte z. B. in der Walküre durch Wahrung breiter Zeitmasse einen schönen künstlerischen Erfolg, während Regisseur Harlacher hinter der Anforderung sinngemässer Bühnen-Bilder und -Vorgänge gerade bei Wagner betrüblich zurückbleibt. Bertram hält den Vergleich mit van Rooy in vielen Punkten aus, hat sich für seine Stimmkraft eine famose Gesangstechnik zurechtgelegt — musterhaft ist die Verbindung der Töne durch einen Strom — an Edelkeit der Gebärde und Feinheit der inneren Auffassung lässt er noch zu wünschen übrig. K. Grunsky.

KONZERT

BARCELONA: Mit der Rückkehr der Sommerfrischler nach Barcelona ist das musikalische Leben wieder in Zug gekommen.

Die Philharmonische Gesellschaft ist zuerst ins Gefecht gerückt. Sie hat 3 Konzerte veranstaltet. An allen drei beteiligte sich der hervorragende Klavierspieler Raoul Pugno. Sein Vortrag ist nicht immer ganz frei von Effekthascherei. Er fühlt die Musik der grossen Meister im Keime. Beethoven gehört zu den am besten von ihm vorgetragenen, während die Art und Weise, wie er Chopin wiedergiebt, sehr umstritten worden ist, denn dessen glänzende Kompositionen nimmt er — nach den früher hier davon abgelegten Proben — übertrieben schnell; so hat seine Wiedergabe Beethovens sehr gefallen; sie zeugt von einer grossen Verehrung für den unsterblichen Meister der Symphonie. Herr Pugno ist ausserdem ein verdienter Komponist. Hiervon hat er durch den Vortrag seines „Konzertstückes" Zeugnis abgelegt. Wenn dasselbe auch nichts ausserordentliches aufweist, so empfiehlt es sich durch seinen Satzbau.

Das Orchester der Philharmonischen Gesellschaft unter bewährter Anführung des Herrn Crickloom beteiligte sich an zweien der erwähnten Konzerte und begleitete Herrn Pugno ausserdem in Werken von Saint-Saëns, Bach, Weber, Beethoven, Indy und Bizet. Zwei hervorragende Künstler: Pablo Casals, Cellist, und Harold Bauer, Pianist, konzertierten im Theater Principal mit grossem Erfolg. Casals ist Spanier — Katalonier seinem engeren Vaterlande nach. Er besitzt eine grosse Fertigkeit und hat einen ausgezeichneten Vortrag. Am glücklichsten war er in dem letzteren der beiden Konzerte. Der Pianist Bauer, welcher Casals auf allen seinen Tournéen begleitet, war dem Publikum schon von früheren Konzerten bekannt. Er ist ein Künstler, der sich vervollkommnet, denn es ist seinem Spiel eine grössere Herrschaft über sein Instrument anzumerken.

Endlich wurde uns durch die Asociacion Musical Gelegenheit gegeben, die Solisten der Pariser Schola Cantorum unter Leitung ihres Direktors Charles Bordes in einem

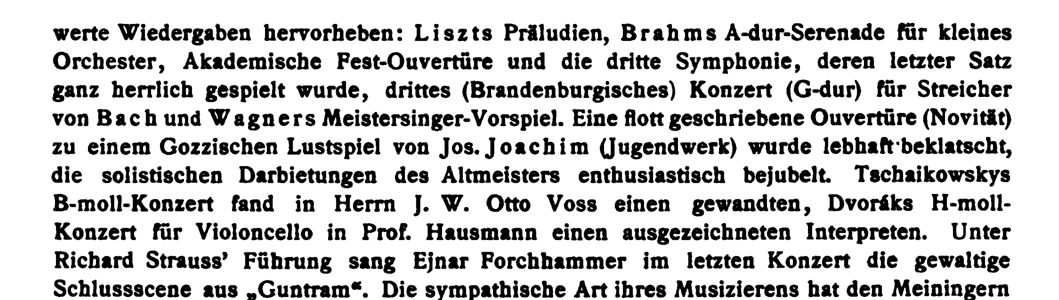
im Theater Novedades unter Mitwirkung des „Orfeó Catalá“ dieser Stadt gegebenen Konzert zu hören. Der Erfolg war grossartig. Es sind ihrer vier Solisten, deren Bekanntschaft uns Herr Bordes hat machen lassen: die Sopranistin Maria de la Rivière, die Contra-Altistin J. de la Mare, der Tenor Jean David, der Bass Albert Gebelin. Sie sind nicht im Besitz grosser Stimmmittel, der Wohlklang ihrer Stimmen aber, besonders der des Tenors, fand grossen Anklang.

Das „Orfeó Catalá“, einer der berühmtesten Gesangvereine Spaniens, beteiligte sich an dem Konzert mit dem vollendet ausgeführten Vortrag von Kompositionen von Brudien, Bordes, Nicolan und Jannequin. Melchior Rodriguez de Alcántara.

BERLIN: Das zweite Philharmonische Konzert unter Nikisch brachte uns eine in jeder Hinsicht vollendete Aufführung der ersten Symphonie von Brahms. Der melodische Gehalt des herrlichen Werkes ist nicht besser wiederzugeben, die Eigennote des Meisters kaum charakteristischer herauszuarbeiten, und so erhob sich denn nach dem mit hinreissendem Schwunge gespielten letzten Satz ein aufrichtiger und herzlicher Dankesbeifall. Für den plötzlich erkrankten Eugène Ysaye spielte Fritz Kreisler das Violinkonzert von Beethoven. Mit seiner glatten Technik überwältigte er wohl die technischen Schwierigkeiten des Konzertes, aber sein inneres Verhältnis zu dem Werke ist noch ein recht sprödes. Am besten gelang ihm der erste Satz. Einer kühlen Aufnahme begegnete die Novität des Abends: „Elaine und Lancelot“, Symphonische Dichtung von Anton Averkamp. Die geringe Anschaulichkeit der Komposition mag daran schuld gewesen sein. Das Publikum musste sich zu viel mit dem Programm beschäftigen und vergass darüber die Musik. Der Komponist muss das befürchtet haben, da er freistellte, auch ohne programmatische Unterlage sein Werk zu geniessen. Ohne Programm vermag nun aber die Musik Averkamps gar nicht zu interessieren. Die glänzende Orchesteraufmachung allein thut's nicht, die lahmen Gedanken und ihre reizlose Verarbeitung ermüdeten den Hörer schnell. Vorspiel und Liebestod aus: Tristan und Isolde beschloss das Konzert.

Herr Wilhelm Ammermann aus Hamburg ist ein Dirigent, der es wohl versteht, dem Orchester seinen Willen aufzuzwingen. Zeugnis hierfür legte seine Wiedergabe von Beethovens Egmont-Ouvertüre und der Es-dur-Symphonie von Schumann ab. Allerdings machte ihm die bewunderungswürdige Elastizität unserer Philharmoniker sein Subjektivseinwollen leicht. Im übrigen dirigierte Herr Ammermann zu ostentativ Schau und predigte ausserdem zu viel mit der Linken ins Orchester hinein. Warum er uns schliesslich die verworrene und langweilige Symphonische Dichtung „Der Dämon“ von Eduard Naprawnik bescherte, ist mir bis heute nicht klar geworden. Sollte sie uns vielleicht einen Massstab für die Dirigentenbefähigung des Konzertveranstalters abgeben? Das hätte eine Beethovensche Symphonie bei weitem eher vermocht.

Drei Abend-Konzerte und eine Matinée (Populäres Konzert) veranstaltete die Meininger Hofkapelle unter Steinbach. Der Erfolg war ausserordentlich und zum grössten Teil auch ein wohlverdienter. Die Programme der Meininger sind immer interessant und abwechslungsreich gestaltet, ohne dabei in charakterlose und unkünstlerische Buntheit auszuarten. Steinbachs Kokettieren mit seinen Holzbläsern lässt man sich im Hinblick auf die wirklich hervorragenden Leistungen der Herren (Flöte und Klarinette sind geradezu ideal) gern gefallen. Das Quartett, das nummerisch zu schwach besetzt ist, liess sich zu wiederholten Malen zu einem unschönen Forcieren des Tones hinreissen, wenn es Gefahr lief, von dem überragenden Bläserkorps zugedeckt zu werden. Steinbachs impulsives, fast rauhes Zupacken zwingt die unter seiner Leitung stehenden Musiker zu restloser Kraftentfaltung. Den Adagios, den zweiten Themen, wie überhaupt lyrisch gearteten Stellen, ist diese Art des Dirigenten nicht hold. Umsomehr waren wir aufrichtig erfreut, im Verlauf der Konzerte verschiedene veritable und klangschöne Pianissimos zu hören. Aus der Fülle des Gebotenen möchte ich als besonders erwähnens-



werte Wiedergaben hervorheben: Liszts Präludien, Brahms A-dur-Serenade für kleines Orchester, Akademische Fest-Ouvertüre und die dritte Symphonie, deren letzter Satz ganz herrlich gespielt wurde, drittes (Brandenburgisches) Konzert (G-dur) für Streicher von Bach und Wagners Meistersinger-Vorspiel. Eine flott geschriebene Ouvertüre (Novität) zu einem Gozzischen Lustspiel von Jos. Joachim (Jugendwerk) wurde lebhaft beklatscht, die solistischen Darbietungen des Altmeisters enthusiastisch bejubelt. Tschaikowskys B-moll-Konzert fand in Herrn J. W. Otto Voss einen gewandten, Dvoráks H-moll-Konzert für Violoncello in Prof. Hausmann einen ausgezeichneten Interpreten. Unter Richard Strauss' Führung sang Ejnar Forchhammer im letzten Konzert die gewaltige Schlussscene aus „Guntram". Die sympathische Art ihres Musizierens hat den Meiningern hier eine grosse und überaus dankbare Gemeinde geworben. B. S.

Die Herren van Eweyk und Koennecke verstehen sich darauf, „wie man das Publikum fesselt". Sie schickten ihrem ersten Liederabend einen zweiten nach. Koennecke, glaube ich, mit grösserem Recht. Er besitzt einen wundervollen, umfangreichen, sonoren Bariton, dem eine solide Schule die feste Basis verliehen hat. Die Auffassung der Gesänge ist gesund, männlich. Der Vortrag hält sich von Künsteleien fern. Wesentlich ungleicher klang Eweyks, im übrigen nicht üble Stimme. Neben wohlgelungenen Stücken wie Schumanns „Rose, Meer und Sonne", das er mit ruhiger, ausgeglichener Tongebung und starker Empfindung sang, standen weniger geglückte Nummern wie der „Schatzgräber", in dem Kraft zu Roheit wurde und feste Entschlossenheit zu lauter Grosssprecherei. Griegs prachtvoller „Bergentrückter", der ergreifend die Qualen eines von schmalen Bergpfaden Abirrenden malt, wurde in seinem poetischen Gehalte nicht erkannt; desselben Meisters still-seliger „Frühling", in dem gleichsam die erwachende Welt den Atem anhält, um den Stimmen der Natur erstaunt zu lauschen, kam besser heraus. Nur konnte hier das Versunkene, Traumhafte der Stimmung feiner beobachtet sein. Zur selben Stunde sang im Beethoven-Saal Frl. Eva Lessmann Lieder von Schubert, Liszt, Brahms, Cornelius und Strauss. Die jugendliche Künstlerin ist jedenfalls eine der eigenartigsten Erscheinungen des Konzertsaals. Inmitten des auf die äusserste Spitze getriebenen Raffinements, das heut unser Kunstleben durchdringt, der blendenden, verblüffenden Sensation, auf die man es jetzt absieht, wirkt die schlichte Natürlichkeit Frl. Lessmanns doppelt rein und unmittelbar. Ihr Sopran ist freilich nicht sonderlich gross, aber wohlklingend und vor allem trefflich gebildet. Aus ihrem Vortrag sprechen jungfräuliche Anmut und ein keusches Gemüt. Der Verbesserung bedürftig ist nur hier und da die Aussprache der Vokale, namentlich des ü, das sich nicht selten unschön in i verwandelt. Wenig echt prononciert mutete uns das Lisztsche „S'il est un charmant gazon" an. Allein, wer so durch und durch deutsch ist, hat geradezu die Verpflichtung, das Französische nicht tadelfrei auszusprechen.

Magda und Franz Henri von Dulong sahen bei ihrem Konzert auf einen von der besten Gesellschaft Berlins gefüllten Saal. Aus der Menge tauchten die Charakterköpfe Meyerheims und Sudermanns auf, den Rang hielten holdselige, mit Geschmeide aller Art geschmückte Frauen und Mägdelein besetzt. Des Paares bessere Hälfte ist sicherlich Magda von Dulong, obgleich nicht verschwiegen sein soll, dass Franz Henri sich mit dem unübertrefflich feinsinnigen Vortrag des Schumannschen Liedes „In der Fremde" den grössten Erfolg des Abends holte. Frau Magda macht nicht nur durch das à la Botticelli frisierte Haar und die praerafaëlitische Schlankheit ihrer Linien einen streng sezessionistischen Eindruck. Wie sie mit Inbrunst sich in den Gehalt eines Liedes versenkt, bei Stellen von starkem Empfindungsreiz hinsterbend die Augen schliesst und durch krampfhaftes Falten der Hände Zeugnis ablegt von der Gewalt ihrer inneren Bewegung, das alles schmeckt unbedenklich nach der letzten Richtung, und — warum soll ich es leugnen — der Geschmack ist süss wie Honig. Herr von Dulong nötigt uns durch die Art, wie er sein von Natur sprödes Organ in den Dienst edler Kunst zwingt,

die aufrichtigste Bewunderung ab. Im Zwiegesang verschmolzen sich Beider widerstrebende Stimmen so innig, dass hieraus etwas Neues von ganz eigenem Reiz entstand.

Einige Konzerte von geringerem Interesse seien nur flüchtig noch erwähnt. Im Saal der Singakademie spielte Frl. Juanita Brockmann Spohrs Violinkonzert Nr. 8 mit entschiedenem Erfolg. Sie ist eine Künstlerin von grossem Können und feinem Geschmack. Manche Unarten und Unfertigkeiten wird sie noch beseitigen müssen. Das Trio Baginsky hielt sich recht brav, gestaltete aber sein Spiel mehr effekt- als seelenvoll. Die mitwirkende Sängerin sprach den Text sehr schlecht aus, zeigte jedoch eine angenehme, wohlgebildete Stimme. Gediegene Künstlerinnen sind die Damen Hedwig Hartmann, Adele Otto-Morano und Justa von Prangen. Ihren schön klingenden Sopran hat Frau Otto-Morano noch nicht genügend in der Gewalt, um mit ihm ihre oft sehr glücklichen Intentionen verwirklichen zu können. Die im Konzert der Altistin Justa von Prangen mitwirkende Geigerin Erna Schulz wurde mit vielem Beifall aufgenommen. Dr. Erich Urban.

Mit einer interessanten Sonate für Klavier und Violine (op. 29 F-dur) von Wilhelm Berger begann das vom Kgl. Kammervirtuosen Aug. Gentz und seiner Frau veranstaltete Konzert. Der Komponist spielte den Klavierpart herrlich im Vortrag, brillant und tadellos in technischer Hinsicht, wogegen Herr Gentz in Bezug auf Ton und Wärme zu wünschen übrig liess. Am besten gefiel uns der letzte Satz (allegro energico) mit seinen äusserst originellen, reizenden und wieder energischen Themata. — Die Sängerin des Abends, Frau Martha Gentz-Malten, besitzt zwar keine grosse Stimme, trug aber manche Lieder mit reizendem Vortrag vor und verdiente den dabei gespendeten Applaus, besonders mit dem Lisztschen: „comment disaient-ils“ und zwei Bergerschen Liedern. Leider misslangen ihr einige Lieder infolge kühlen Vortrags, unsicheren Tonansatzes und mangelhafter Aussprache des d, t, b und p. — Eine hervorragende, echt künstlerische Leistung war das von Herrn Gentz auf der Viola vorgetragene und für dieses Instrument vom Autor nach G transponierte Violinkonzert (als solches in D-dur) von Mozart mit den Davidschen und teilweise eigenen Kadenzen) des Konzertgebers. Herr Aug. Gentz bewies dadurch seine Meisterschaft im Viola-Spiel. —

Obschon die jugendliche Pianistin Alma Stencel für ihr Alter Unglaubliches leistet, so möchten wir die Künstlerin doch vor einem voreiligen Aufgeben des ununterbrochenen, ernsten Unterrichtes und Studiums warnen. Das Programm dieses ersten Konzertes war in keinem richtigen Verhältnis zur Kraft, Technik und musikalischen Auffassung der Konzertgeberin, die zwar ungemein begabt ist, aber dennoch die wenigsten Nummern so vortrug, wie man es im Konzertsaal in allen Fällen verlangen muss.

Leopold Godowsky spielte an seinem zweiten Klavierabend die G-dur-Sonate von Tschaikowsky, Rhapsodie und Scherzo von Brahms, die Kreisleriana von Schumann und einige kleinere, brillante Stücke in eigener Bearbeitung. Abermals entfesselte seine phänomenale Technik und seine absolute Sicherheit enthusiastische Beifallstürme.

In technischer Hinsicht leistete Emile Blanchet im Vortrage der Bach-Tausigschen Toccata ganz gediegenes, doch ist sein Anschlag oft hart und schwerfällig; auch liess die Klarheit im Hervortreten des Themas in der Fuge zu wünschen übrig. Das darauf folgende Adagio von Mozart gefiel uns sehr, nicht aber die Wiedergabe der Appassionata, deren Allegrosätze in einem viel zu raschen Tempo genommen und etudenmässig heruntergespielt wurden. Im allgemeinen machte uns Herr Blanchet den Eindruck eines tüchtigen Technikers, nicht aber eines musikalisch bedeutenden, mit dem Komponisten mitfühlenden Künstlers. —

Auch an seinem zweiten Klavierabend befriedigten uns die Leistungen des Herrn Frédéric Lamond durchaus nicht in jeder Hinsicht. Die 33 Veränderungen Diabelli-Beethoven spielte er, mit wenig Ausnahmen, unklar, verschwommen, ohne Charakter und meistens — wie auch schon das Thema — zu rasch. Was uns aber geradezu befremdete

bei einem Künstler, der als Beethovenspieler par excellence auftreten will, ist die unglückliche Tendenz, einerseits die Tempi zu übertreiben und den musikalischen Inhalt dem technischen Können zu opfern, andererseits — was bei Beethoven geradezu am wenigsten angebracht ist — bei den Crescendi in raschere Bewegung zu geraten, wo doch zum mindesten ein ruhiges, kraftbewusstes Innehalten der Bewegung, oft sogar ein rallentando angebracht wäre. Auch leistet Herr Lamond im sorgfältig gepflegten, gesangreichen Vortrag lange nicht so viel als es in technischer Hinsicht der Fall ist.

Fräulein Etelka Freund, die uns noch vom vergangenen Winter in angenehmer Erinnerung war, ist eine hervorragende Pianistin, aber Beethoven zu interpretieren versteht sie nicht. Technisch trug sie ja die Es-dur-Sonate (Les adieux) sehr brillant vor, doch kam der tief empfundene musikalische Gedanke im Adagio und Andante expressivo nicht zur Geltung und im letzten Satz überstürzte die Künstlerin das Zeitmass so sehr, dass schliesslich nicht nur einzelne Noten, sondern ganze Passagen verwischt wurden. Am besten trug Fräulein Freund die Toccata von Bach-Busoni und geradezu meisterhaft die Bramsschen Variationen, über ein Thema von Paganini vor. Einige der Charakterstücke aus den Schumannschen Davidsbündlern gelangen ihr ebenfalls grossartig. Fräulein Freund vereinigt eine bedeutende Technik mit charaktervollem, energischem und doch gefühlvollem Vortrag und ist ganz entschieden eine der bedeutendsten zeitgenössischen Pianistinnen.

Eine in jeder Hinsicht interessante Matinée veranstaltete Fräulein Marie Geselschap im Bechsteinsaal. Auf dem Programm standen einige noch wenig bekannte ältere und neue Kompositionen und wenn auch Fräulein Geselschap nicht alle tadellos vortrug, so bewies sie doch, dass sie eine ernst strebende und denkende, in technischer Hinsicht schon ganz Bedeutendes leistende Künstlerin ist. Der Vortrag der Dame lässt freilich noch gar manches zu wünschen übrig: Klares Hervortretenlassen der Themen und Melodieen, ein strenges Beobachten des Gesamtcharakters der Kompositionen — der Gesang der Gesänge von Alkan z. B. war viel zu stark aufgetragen, das No. 3 der Préludes des nämlichen Komponisten zu rasch, die Papillons von Ole Olsen nicht zart und leise genug, die Schwermut Busonis (ein total unbedeutendes, unoriginelles und nichtssagendes Stück), zu rasch und die Humoreske v. Juon zu schwerfällig, dessen Najaden im Quell zu stark — einen sorgfältigeren und begründeteren Gebrauch des Pedals, sowie das Singen der Melodie muss sich Fräulein Geselschap noch mehr angelegen sein lassen.

Die Altistin, Fräulein Maria Spies, besitzt ein ziemlich angenehmes, jedoch nur schwaches Organ. Ihre Aussprache ist deutlich, doch würde man nach der Art des Atemholens in der Dame keine Schülerin der Frau Viardot-Garcia vermuten; auch ist ihre Intonation manchmal nicht rein und in extremen Lagen oft unsicher. Der mitwirkende Geiger, Herr Ossip Schnirlin spielte eine Legende von Sinding mit wenig Ton und Gefühl und vermochte uns auch durch den Vortrag einer selbst bearbeiteten Romanze und Barkarole Tschaikowskys nicht zu erwärmen.

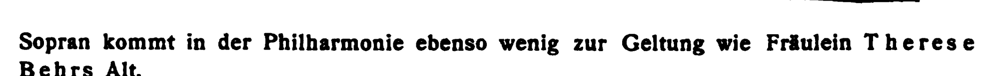
Dr. Hans Bosshardt.

Vier Chorkonzerte stehen im Vordergrund meines diesmaligen Berichts. In der Lortzingfestwoche brachte die Singakademie das vielleicht beste Werk eines belgisch-französischen Meisters, der auch erst wie Lortzing nach seinem Tode die ihm gebührende Beachtung gefunden hat. Die „Seligkeiten" César Francks († 1890) sind jetzt fast in allen grösseren deutschen Städten aufgeführt und auch hier in Berlin schon vor einigen Jahren durch den Cäcilienverein. Es ist ein Irrtum, dass dieses Werk so modern ist, dass ihm darum bisher die Pforten der konservativen Singakademie verschlossen geblieben sind. Ein so durchaus konservativer Musiker, wie Bernhard Scholz, der auch heute noch auf dem Boden der von ihm mitunterzeichneten Erklärung (1858) gegen die sog. Zukunftsmusik steht, würde sicherlich nicht so warm für die „Seligkeiten"

eingetreten sein, wenn er darin nicht die unleugbare Verwandtschaft mit Bach und Beethoven erblickt hätte. Wenn seiner Kirchenmusik mitunter ein theatralisches Gepräge anhaftet, so dürfen wir Deutschen nicht vergessen, dass unser Geschmack kein romanischer ist. Ich vergesse selbst die bösen Meyerbeeranklänge (in No. 6—7), wenn ich mir nur einige der zahllosen herrlichen, weihevollen und ergreifenden Stellen ins Gedächtnis zurückrufe, so z. B. den Chor der Himmlischen in dem Prolog und No. 6, den Schluss von No. 5, sowie die Jesu in den Mund gelegten Seligpreisungen und fast sämtliche Vor- und Nachspiele des mit besonderer Liebe behandelten, farbenprächtigen Orchesters, dem gegenüber der Chor nicht selten stiefmütterlich behandelt ist. Der Eindruck des Werkes, an dessen Studium Herr Prof. Georg Schumann offenbar mit Hingebung gegangen war, wäre ein noch weit grösserer, vielleicht überwältigender gewesen, wenn die Solisten, besonders in ihren Ensemblesätzen, auf der Höhe gestanden hätten. Nur Herr Scheidemantel wusste mit seinem herrlichen Bariton und seinem vornehmen Vortrag die beabsichtigte Stimmung zu erwecken. Die Stimme der Frau Röhr-Brajnin, die mich noch in voriger Saison entzückt hatte, hat seitdem an Frische und sinnlichem Reiz verloren. Herr Orelio, dessen Bass markiger hätte sein müssen, war geistig wenigstens seiner Aufgabe gewachsen. Annehmbares bot auch Frau Craemer-Schleger. Aber wie konnte Herrn Rothmühl die herrliche Tenorpartie anvertraut werden? Herr Direktor Schumann muss dabei doch Folterqualen ausgestanden haben. Die Chöre zeigten bei ihren freilich sehr schwierigen Einsätzen einige Intonationsschwankungen; im nächsten Jahre wird ihnen das Werk wohl noch mehr ans Herz gewachsen sein. Das Philharmonische Orchester folgte den Intentionen des Dirigenten aufs beste. Hoffentlich haben sich die „Seligkeiten" nun das Bürgerrecht in der Singakademie erkämpft.

Wer es noch nicht wusste, dass in dem kleinen Kattowitz in emsiger, stiller, jahrelanger Arbeit eines geistvollen, vielleicht zu geistreichen Dirigenten ein in künstlerischer Hinsicht sehr leistungsfähiger Chor herangewachsen ist, der wird in den beiden Konzerten des Meisterschen Singvereins aus der Ver- und Bewunderung kaum herausgekommen sein. Warum freilich die Kattowitzer in der Stärke von ca. 200 Personen hierher gekommen sind, ist mir nicht recht klar, mit so grossem Interesse ich sie auch gehört habe. Sie sollen auf Veranlassung Joachims erschienen sein, der auch dem ersten Konzert seine wertvolle Unterstützung mit Fräulein Marie Bender lieh, was im zweiten Ossip Gabrilowitsch that, der in den sogen. Händel-Variationen von Brahms und Chopinschen Stücken sich meist wieder von seiner vorteilhaftesten Seite zeigte. Der Kattowitzer Chor verfügt nicht gerade über auserlesenes Stimmmaterial, namentlich vermisste ich machtvolle Bässe, aber in dynamischen Abstufungen, besonders im Crescendo, leistet er Ausgezeichnetes; leider sucht Herr Prof. Meister zu viel nach virtuosen Klangeffekten. In den Programmen vermisste ich moderne Kompositionen. Neu waren 4 wallisische Volkslieder, in Bearbeitung von Max Bruch, der bereits schottische, keltische und schwedische Weisen trefflich verwertet hat; sehr stimmungsvoll, eine wirkliche Bereicherung der Literatur, waren die „Glocken von Aberdovey", eigenartig die „Nachtigall", weit darunter steht das Tanz- und Kriegslied.

War es nur meine Verstimmung darüber, dass Herr Messchaert infolge Krankheit abgesagt hatte, oder hat Mendelssohns Elias, den der Sternsche Gesangverein aufführte, wirklich schon seine Anziehungskraft für mich verloren? Ich meine, dass man Mendelssohns Andenken besser mit dem Paulus oder der Walpurgisnacht gefeiert hätte. Die Aufführung war von Prof. Gernsheim, der mit grosser Umsicht und vielem Feuer dirigierte, sorgfältig vorbereitet; es fehlte den Chören nicht an Grosszügigkeit. In der Partie des Elias zeigte sich Alexander Heinemann als reifer, denkender Künstler. Trotzdem Herr von Zur-Mühlen seinen Tenor überanstrengte, war seine Leistung doch bewunderungswert. Fräulein Dorothea Schmidts mir sehr sympathischer



Sopran kommt in der Philharmonie ebenso wenig zur Geltung wie Fräulein Therese Behrs Alt.

Zwei Liederabende waren mir zugefallen. Von Frau Steffi Hildemar kann ich nur rühmen, dass sie einige Lieder ihres sehr kurzen Programms, besonders „Vorbei“ von Kienzl, recht ausdrucksvoll, ja dramatisch belebt sang. Mit grösster Freude hörte ich wieder einmal Kammersänger Karl Mayer, der, wenn er auch den Bühnensänger nicht ganz verleugnet, einer der besten Lieder- und Balladensänger ist. Seine Gesangstechnik, seine Aussprache ist vollendet. Für die Vorführung der fünf Wagnerschen Gesänge verdient er noch besonderen Dank. Sein sonstiges Programm bestand vor allem aus R. Strauss, Hugo Wolf und Löwe.

Verhältnismässig viel gab es Kammermusik. Der Altmeister Joachim bescherte uns mit seinen Quartettgenossen Halir, Wirth und Hausmann in durchgeistigter Wiedergabe ein köstliches, weniger bekanntes B-dur-Quartett von Haydn (op. 64 No. 3), Mozarts für König Friedrich Wilhelm II. komponiertes D-dur- und Beethovens A-moll-Quartett, letzteres namentlich im Adagio von ergreifendster Wirkung. Herr Professor Georg Schumann, dessen Ruf als eines ausgezeichneten Klavierspielers nicht erst seit dem Bachfest begründet ist, hat bei seinem ersten Kammermusikabend im Verein mit den Herren Halir und Dechert leider nicht ein so volles Haus gefunden wie das Joachimquartett; er muss für diesmal mit dem reichen, künstlerischen Ergebnis zufrieden sein. Er brachte unter Zuziehung der Herren Exner und Ad. Müller ein neues Klavierquintett von L. Thuille op. 20 zur ersten Aufführung; es hat mich trotz aller Bewunderung für des begabten Komponisten Technik und zahlreiche Schönheiten im einzelnen doch ziemlich kalt gelassen. Der schönste Satz ist das freilich viel zu lange Adagio. Plastisch sind die Themen des ersten Satzes; das Scherzo ist mir zu derb, reizend das zweite Thema des Finale, an dessen Schluss uns eine Piccicatofuge (!) serviert wird. Die Triovereinigung der Herren Barth, Wirth und Hausmann hat für ihre akademisch-vornehmen Gaben (diesmal: Beethoven, Bach, Brahms) wie immer ein sehr zahlreiches Publikum gefunden. Recht interessant war der Trio-Abend der Schwestern Chaigneau aus Paris, da das Programm nur Werke französischer hervorragender Komponisten enthielt. Sie begannen mit einem mir bis dahin unbekannten B-dur-Trio von Vincent d' Indy, dessen letzter Satz mir der eigenartigste zu sein schien; im ersten war das zweite Thema sehr gesangreich, das Scherzo hatte Esprit, der langsame Satz warmblütiges Leben. Trotz vieler Vorzüge fiel dieses Trio aber doch gegen das köstliche op. 18 von Saint-Saëns und Lalos mir sehr liebes, hier kaum öffentlich gespieltes drittes A-moll-Trio ab. Von den Damen, die anfänglich etwas ängstlich, später recht achtbar spielten, gefiel mir die Pianistin am besten, trotzdem sie manchmal zu laut wurde; ein reizvoller, leichter Anschlag und leichtflüssige Technik ist bei ihr mit musikalischem Empfinden verbunden. Die Geigerin und Cellistin verfügen namentlich in der Kantilene über einen weichen, sehr angenehmen Ton. Das Zusammenspiel war ausgeglichen.

Der treffliche Konzertmeister unserer Philharmoniker Anton Witek absolvierte mit Frau Vita Gerhardt, deren in vieler Hinsicht geniales Klavierspiel mitunter die Wärme vermissen lässt, den ersten seiner dritten Sonatenabende: Rubinsteins dritte recht lange Sonate bietet einen getreuen Spiegel von dessen ungleichartigem Schaffen; eine neue Sonate von Richard Gompertz lässt für die Weiterentwickelung dieses Komponisten Gutes erhoffen.

Drei Geigerinnen begegneten mir in eigenen Konzerten. Von Frl. Klara Schwartz, die kein Neuling im Konzertsaal ist, konnte ich nur das Adagio und Finale des Dvorakschen Konzerts hören; sie spielte es mit grosser und reiner Tongebung und völliger Beherrschung der nicht geringen Schwierigkeiten, mit einer beinahe männlichen Kraft und ausreichender geistiger Interpretation. Diese vermisste ich mitunter bei ihrem Konzertgenossen, Herrn E. Howard Jones, der die G-moll-Klaviersonate von R. Schu-

mann mit solider Technik vortrug. Recht begabt ist Helene Ferchland, aber an die Bachsche Giaconna sollte sie sich vorläufig erst im Studierzimmer wagen. In der Sinfonie espagnole von Lalo kam das Temperament, die warme Empfindung und die gewandte Bogenführung der jungen Dame, welche Herr Fritz Kauffmann begleitete, besser zur Geltung; ein besonderes Lob gebührt ihr dafür, dass sie das hübsche Intermezzo mitspielte, welches grosse Geiger immer auszulassen pflegen. Ebenfalls zu früh der Schule entlaufen ist die gleichfalls sehr begabte Geigerin Frida Quehl, die sich zur Begleitung die Philharmoniker genommen hatte. Hätte ich von ihr nur die Schottische Fantasie von Bruch gehört, so wäre mein Urteil sehr hart ausgefallen. Das Vieuxtempssche D-moll-Konzert, dessen Scherzo sie ausliess, spielte sie aber mit Wärme, Geschmack und fast tadelloser Technik; famos führte sie den Bogen in der Arpeggienstelle des Finales, hübsch war auch ihr Triller. Verbesserung der Intonation, Vergrösserung des Tons, Abstellung der hässlichen Haltung ist dringend nötig.

Dr. Wilh. Altmann.

CHEMNITZ: „Wertvolles Altes gebührend zu würdigen und beachtenswertes Neues entsprechend zur Geltung zu bringen“ — diesen Fahnenspruch hat die unter dem Zepter ihres genialen Leiters Max Pohle stehende und schaffende exquisite Künstlervereinigung unserer städtischen Kapelle als verheissungsvolles Prognostikon auch über ihren trefflichen Leistungen des ersten Monats der dieswinterlichen Saison wehen lassen. Die klassischen Meister sprachen in ihrer edlen, ewig jugendschönen und vorbildlichen Sprache zu uns. Meister Wagner liess uns den Zauber seiner wunderbaren Instrumentation, die Wucht seiner Dramatik und die sinnlich-schöne Deklamation seiner eindringlichen Tonrede hören und fühlen, — ein ganzer Abend mit Frau Ellen Gulbranson als Solistin war ihm gewidmet — die Romantik Schumanns und seiner Schule gelangte zum Wort, „Übergangs“-Talente debütierten oder brachten sich in angenehme Erinnerung und Modernes lehrte und zeugte von manchem beherzigenswerten Anstoss von neuer Kraft und neuem Aufschwung und manchem — „angenehmeren und freudenvolleren“ Tone. Von Soloinstrumenten kamen einstweilen nur Klavier und Kehle zur Vorführung; ersteres durch Frl. Lucie Cervini aus Brüssel, mit feinsinniger Künstlerschaft, tadelloser Technik und packender Bravour behandelt, letzteres durch Frau Ellen Gulbransons Meisterschaft, mit Ausschnitten aus „Tristan und Isolde“ und „Götterdämmerung“ vertreten; und nicht allein die Qualität der Sologaben wusste Beifall zu entfesseln, auch aus allen Orchesterleistungen sprachen Kunstempfinden, Tüchtigkeit und Hingabe eines thatkräftigen, ausführenden Körpers und seines regierenden Hauptes.

Oskar Hoffmann.

DESSAU: Das neue Oratorium „Judith“ des Hofkapellmeisters Dr. August Klughardt war für Dessau natürlich ein Ereigniss. Das erste Oratorium des Komponisten, die „Zerstörung Jerusalems“ hat zum Teil begeisterte Aufnahme, aber auch scharfe Ablehnung erfahren. Der Massstab für die Beurteilung des Werkes lag sicher in der Mitte. Die „Zerstörung“ zeigte die Arbeit eines solide geschulten Musikers, der die Kunst des Satzes versteht und so viel künstlerisches Gefühl besitzt, dass er vor Geschmacklosigkeit bewahrt bleibt. Daneben war die Anlehnung an die alten Meister unverkennbar; die geistreiche Verwendung der Ausdrucksmittel, wie wir sie Wagner und den Programmusikern verdanken, gab dem Werke den modernen Charakter. Was man aber trotz aller kontrapunktischen Feinheiten und choristischen Glanzpunkte vermisste, das war die persönliche Note. Und wer Klughardts Schaffen, insonderheit seine Kammermusikwerke und seine vierte Symphonie kennt, wird ihm gewiss individuelle Schöpferkraft zugestehen. In dieser Hinsicht verrät das zweite Oratorium von Klughardt einen bedeutsamen Gewinn gegen das erste. Der Komponist hat die neue Form zu meistern gelernt und sie wirklich mit Geist von seinem Geiste erfüllt. Der Herzenston, der aus den früheren Schöpfungen des Tondichters spricht, giebt auch der „Judith“ Wert und

Reiz. Die Musik ist abgeklärter und edler in der melodischen Erfindung, wie in dem ersten Werk derselben Gattung, und von hohem dramatischen Schwung. Den Text hat wiederum L. Gerlach geliefert nach einem biblischen Stoff, dessen Wahl als ausserordentlich glücklich zu bezeichnen ist. Die Gestalt der Judith ist nun auch der Musik, wie ich glaube, dauernd gewonnen. In der ersten Abteilung wird die barbarische Gewalt des Assyrers und die Bedrängnis des Judenvolkes geschildert; Judith fasst den Entschluss, selbst „in die Höhle des Löwen" zu gehen. Der zweite bringt das Zusammentreffen Judiths mit dem gewaltigen Holofernes, der alsbald dem Schönheitsreize der Jüdin erliegt. Es folgt die im Orchester treffend angedeutete Ermordung des Feldherrn durch Judith, dann die Vernichtung des Assyrerheeres und der Jubel der siegreichen Bethulier. Dem Stile nach ist das Oratorium wohl den „weltlichen" zuzuzählen, ja die erste Hälfte des zweiten Teiles, welche mit dem leidenschaftsdurchglühten und melodisch so reizvollen Liebesduett zwischen Judith und Holofernes gekrönt wird, trägt durchaus opernhaften Charakter. Das thut aber der Schönheit der Stelle keinen Eintrag. Die Grenze zwischen dem alten kirchlichen und dem weltlichen Oratorienstil, dem auch Händel schon huldigte, ist ja längst verwischt. In der musikalichen Charakteristik der Hauptfiguren wie auch der wechselnden Scenen leistet der Tondichter ausserordentliches; die harmonischen und rhythmischen Varianten sind von überraschender Kühnheit. Desgleichen muss den Themen grosse Prägnanz und Schönheit nachgerühmt werden. Im kunstvollen Aufbau grossangelegter Chorsätze erweist sich Klughardt als Meister. Das bedeutendste hierin enthält der zweite Teil; obwohl der Text nach der Enthauptung des Holofernes eine Steigerung nicht mehr bietet, führt der Komponist in dem Triumphlied der Judith und dem kolossalen Schlusschor — zwei Höhepunkten des ganzen Werkes wie der Klughardtschen Kunst überhaupt — eine musikalisch-dramatische Steigerung herbei, welche bedingungslose Bewunderung herausfordert. — Die Aufführung nahm einen glänzenden Verlauf. Dem dirigierenden Komponisten stand ein Chor von 350 Köpfen zur Verfügung, der eine imposante Klangfülle entwickelte. In der Herzoglichen Hofkapelle war ein Orchester von ausserordentlicher Präzision gegeben, das der leisesten Anregung seines Leiters mit Intelligenz zu folgen versteht. Frl. Westendorf schuf eine Judith voll dramatischer Verve und entzückte mit dem Wohlklange ihres voluminösen Mezzo-Soprans. Eine ebenso hoch zu bewertende Kunstleistung bot Herr v. Milde als Holofernes. Die Vertreterin der Abra, Frau Feuge, glänzte besonders in der Koloratur-Arie „Ersinne, mein Herz". Diese Arie ist übrigens die einzige Stelle im Libretto, welche nicht motiviert ist, da sie trotz ihrer musikalischen Schönheit den Gang der Handlung unkünstlerisch-hemmend unterbricht. Dr. Klughardt wurde am Schlusse mit Ehren überschüttet. Er hat mit seiner „Judith" ein Kunstwerk geschaffen, das als eine wirkliche Bereicherung der Oratorienlitteratur begrüsst werden muss. Historisch interessant war, dass die Aufführung zum Besten desselben Theaterpensionsfonds erfolgte, den Friedrich Schneider vor 80 Jahren mit dem Ertrage der Dessauer Erstaufführung seines Oratoriums „Das Weltgericht" gegründet hatte. — —

Die Herzogliche Hofkapelle veranstaltet in jedem Winter im Hoftheater sieben Abonnementskonzerte unter Leitung Klughardts, in denen neben den Symphonikern der klassischen Periode auch neuere und neueste Tondichter zum Worte kommen. Das erste dieser Konzerte wurde mit der Egmont-Ouvertüre von Beethoven eingeleitet und mit der Mozartschen Jupiter-Symphonie beschlossen. Dazwischen kamen zwei interessante Neuheiten zu Gehör. Das Brandenburgische Konzert in F-dur von J. S. Bach für konzertierende Violine, Flöte, Hoboe, Trompete und Streichorchester gehört zu jenen Bachschen Werken, welche uns vor nicht langer Zeit durch Breitkopf & Härtel zugänglich gemacht wurden. Das Konzert ist in den Ecksätzen von entzückender Frische, während der Mittelsatz, ein Andante, durch die Tiefe der musikalischen Empfindung fesselt. Die andere Neuheit bestand in dem Konzert für Violoncell und Orchester von Eugen d'Albert.

Das Stück birgt schöne Gedanken, besonders im Andante und Allegro in geistreicher Verarbeitung; jedoch ist die Instrumentierung für das obligate Instrument stellenweise zu stark. Ausserdem sang Frau Walter-Choinanus Lieder von Brahms, Schubert, Cornelius, Strauss und dem Italiener Jomelli. Der profunde Alt der Sängerin ist vorzüglich geschult, und auf gleicher Höhe steht ihr Vortrag. Rudolf Liebisch.

DORTMUND: In der Einweihungsfeier des von Hüttner und Holtschneider neu gegründeten Konservatoriums, in der die ersten Lehrkräfte desselben sich dem Publikum vorstellten, gebot Prof. Schulz-Dornburg (Bass) mit ausgiebigen Stimmmitteln über einen grossen Gestaltungsreichtum, während die Sopranistin Frl. Hinken bei schlichter Natürlichkeit ihrem reizenden Gesange innige Wärme entströmen liess. Ihr technisches Können stand auf achtungsgebietender Höhe. Das Streichquartett des Konservatoriums gestaltete unter Mitwirkung des Pianisten Potthof Schumanns Klavierquintett zu einem ungetrübten Genusse. Die von verschiedenen Unternehmern veranstalteten sog. Künstlerkonzerte brachten mancherlei. Dem Hüttnerschen, in dem Dvoraks Sinfonie „Aus der neuen Welt“ und Schillings Vorspiel zu „Ingwelde“ zu farbenprächtiger Wiedergabe gelangten, verlieh das Sängerehepaar Kraus-Osborne einen besonderen Glanz, während in dem ersten der Hornungschen Serie die Prevosti und Dr. Neitzel Triumphe feierten und die „Böhmen“ in dem vom Musikverein veranstalteten durch ihr unvergleichliches Spiel, in dem ungewöhnliches Feuer mit Feinheit der Ausführung wetteiferten, die Hörer begeisterten. Bülle.

DRESDEN: Die bemerkenswertesten Neuerscheinungen auf den Programmen der Symphonie-Konzerte der Königl. Kapelle waren bisher die symphonische Dichtung: „Es waren zwei Königskinder“ von Fritz Volbach und der symphonische Prolog zum „König Ödipus“ von Max Schillings, deren Vorführung ein seltsam kontrastierendes Ergebnis zeitigten. Ersteres wurde überaus warm aufgenommen, letzteres beinahe abgelehnt. Schillings' Prolog ist eben als solcher keine eigentliche „Konzert-Nummer“, vermag aber allerdings auch, ausschliesslich auf seinen absoluten musikalischen Gehalt geprüft, selbst bei Berücksichtigung dieses Umstandes nicht wärmer zu interessieren. Die Wagner-Gefolgschaft seines Autors wird, durch die Monotonie, die Gegensatzlosigkeit der Komposition gesteigert, viel bedenklicher empfunden, als in dem Werke Volbachs, der an der Hand seines poetischen Vorwurfs für die lyrischen Momente Farbe, für die dramatischen festere Umrisse gewinnt. Otto Schmid.

ELBERFELD: Mit dem ersten der 10 volkstümlichen Symphonie-Konzerte des Städtischen Orchesters unter Leitung des Kgl. Musikdirektors Dr. Hans Haym in der Stadthalle Johannisberg ist die Saison — man kann sagen vielverheissend — eröffnet worden. Die hervorragendste unter Schuberts Orchesterwerken: die unvollendet gebliebene Symphonie in H-moll und seine grosse C-dur-Symphonie kamen zu Gehör. An einem „Schubert-Abend“ durfte natürlich das Lied nicht fehlen. Frau Cahn-Poft trug das einfache „Im Abendrot“ und „Die Allmacht“ mit vollendeter Künstlerschaft vor. War es uns ein Genuss, die umfangreiche, ebenso kraftvolle wie weiche Altstimme wieder zu hören, so erzielte sie mit der einfachen Vornehmheit des Vortrags und dem natürlich empfundenen Ausdruck eine so grosse Wirkung, dass die Hörer sich im Beifallspenden gar nicht genug thun konnten.

Seitens der Elberfelder Konzertgesellschaft hat die Saison mit einer glanzvollen Aufführung von Haydns „Schöpfung“, von der mit Recht gesagt werden kann: „Jedem Ohr klingend, keiner Zunge fremd“, im 1. Abonnementskonzert eingesetzt. Prachtvoll gelangen die Chöre, namentlich die grossartige Steigerung in „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“. Fräulein Dorothea Schmidt hatte als Vertreterin der Sopranpartie den Vorzug einer jugendfrischen, auch im Ensemble durchdringenden Stimme. Herr Arthur van Eweyk war ein ausgezeichneter Vertreter der Basspartie. Weniger konnte Herr Alfred von Fossard gefallen; die Stimme erschien nicht gross

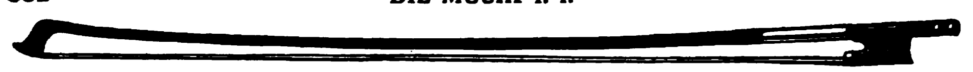
und nicht frei von Tremolo. Unter der Leitung des Herrn Dr. Hans Haym zeigte sich auch der Orchesterpart ausserordentlich fein ausgearbeitet, so dass die Tonmalereien zu schönster Wirkung gelangten. Dezent und wirkungsvoll behandelte auch Herr Ewald Flockenhaus die Orgel. — Auch die Künstler-Konzerte der Konzertdirekton M. Th. de Sauset haben ihren Anfang genommen. In der That gehören dieselben zu dem hervorragendsten, was Elberfeld auf diesem Gebiete aufzuweisen hat. Handelt es sich bei den Konzerten der Konzertgesellschaft in erster Linie um die Tonwerke selbst, so wollen uns diese Konzerte mit den erlesensten Solisten bekannt machen. Diesmal war es das Künstler-Trio: Willy Burmester (Violine), Moritz Mayer-Mahr (Klavier) Eva Lessmann (Gesang). Mit dem glänzenden Vortrage der G-moll-Sonate von Schubert, dem Rondo capriccioso von Saint-Saëns, der Ciaconna von Bach und den Hexentänzen von Paganini-Burmester entfesselte ersterer wahre Beifallsstürme. In Mayer-Mahr lernten wir einen musikalisch denkenden und empfindenden Musiker kennen, der die C-moll-Variationen von Beethoven und die 13. Ungarische Rhapsodie von Liszt meisterhaft spielte und sich an einem herrlichen Flügel von Rud. Ibach Sohn, Barmen auch als dezenter Begleiter erwies. Fräulein Lessmann verbindet mit einer glockenreinen, silberhellen Stimme eine so vorzügliche Schulung und einen so einfachen, aber ausserordentlich lieblichen, man könnte sagen „keuschen" Vortrag, dass sie besonders in „Bist du" von Liszt, „Komm, wir wandeln" von Cornelius und „Wegewart" von O. Lessmann stürmischen Beifall erntete. F. Schemensky.

ESSEN: Unser Konzertleben stand zu Beginn unter dem Zeichen Jos. Hofmanns. Wir hatten den hervorragenden Klavierkünstler allein für uns, da er in diesem Jahr in keiner anderen deutschen Stadt spielt, sondern Nordamerika mit seiner Kunst erfreut. Ein so kleiner Mann er auch ist, ein so grosser Künstler ist er. In Virtuosen hat er überhaupt nur ganz wenige neben sich, darin ist sein Spiel ganz verblüffend. Leichte Grazie und stürmische Leidenschaft sind sein eigentliches Feld, was dazwischen liegt, das Innige, Versonnene, gelingt ihm nicht so ganz. Da merkt man, dass er die Werke spielt, während er sonst eins mit ihnen ist. Hofmann trat zweimal auf, im Musikverein und in einem eigenen Konzert. Im Musikverein gab's ausser seinen Vorträgen, worunter auch Rubinsteins D-moll-Konzert, Glazounows kostbare Symphonie in Es-dur, die, überreich fast an Fantasie und Kunst, mehr verwunderte als bewundernde Hörer fand. Gernsheims Chorwerk: der Nornen Wiegenlied in guter und das Lied der Parzen von Brahms in matter Wiedergabe waren die übrigen Gaben dieses Konzertes.

Max Hehemann.

FRANKFURT a. M.: Mit jeder neuen Konzertsaison wächst die Zahl der musikalischen Veranstaltungen, doch scheint es seit einigen Jahren, als ob die Teilnahme im Publikum mit dieser quantitativen Entwickelung nicht recht Schritt halten wolle. Dass die letzten Veranstalter in einer Saison schlecht wegkommen, ist nichts Neues; nach jüngsten Erfahrungen müssen sich aber auch Konzertgeber, die mit unter den ersten am Born des Erfolges schöpfen wollen, auf mangelhaft besetzte Säle gefasst machen. Das hat Weingartner erfahren müssen, als er mit zwei seiner Getreuen aus dem Kaim-Orchester hier einen Kammermusikabend gab, in dem er sich am Klavier als vornehmer Kammermusikspieler und ausserdem als Komponist neuer, sehr ansprechender Lieder zeigte. Auch Konrad Ansorge, dessen Tastenmeisterschaft hier in einem eigenen Konzert noch nicht dargethan war, und der nun gleich 3 Produktionsabende angesetzt hat, fand nur einen kleinen Hörerkreis, der sich freilich sehr beifallsfreudig zeigte. Letzteres mit Recht: wie prächtig wurden da z. B. in der Übertragung der Bachschen Orgel-Toccata die wuchtigen, saftigen Orgelbässe nachgeahmt! Liszts H-moll-Sonate kam mir etwas zerwühlt vor; es nimmt sich gut aus, wenn bei der überschwenglichsten Poesie auch Klarheit steht. — Unser erstes Konzertinstitut, die Museumsgesellschaft, findet den gewohnten starken Zuspruch. Sie eröffnete mit einem Kammermusikabend

ihres Musterquartetts: Heermann, Naret-Koning, Bassermann, Becker und begann dann auch mit ihren Sonntags- und Freitags-Orchesterkonzerten. Die hier auftretenden Solisten, der Cellist Joh. Hegar und die Sängerinnen Tilly Koenen und Lillian Blauvelt, fanden die wärmste Aufnahme, nicht so sehr die beiden symphonischen Neuheiten, ein etwas gedehntes Bruchstück aus der „Rédemption" von César Franck und die Legende „Der Schwan von Tuonela" von Sibelius. Letztere liess sehr kühl; ich möchte aber doch nicht bloss achselzuckend an diesem Tongedicht des finnischen Komponisten vorbeigehen, der damit auch viele Teilnehmer der Heidelberger Tonkünstlerversammlung interessiert hat. Wenn man nicht prinzipieller Gegner der Programmmusik ist und die Werke dieses Schlages von Fall zu Fall prüft, muss man gestehen, dass der schwermütige und zarte Programmgedanke durch die Musik mit dem klagenden Englischen Horn intensiv an Stimmung bereichert wird. Der monotone Charakter des nicht langen Stückes war durch den poetischen Vorwurf (es handelt sich um eine Art von „Toteninsel", die von einem singenden Schwan umkreist wird) bedingt, aber die Arbeit ist von feinem Geschmack, fesselnd in der Instrumentation und dabei frei von Klügelei und Affektiertheit. Auch ein Kammermusik-Novum, das an einem Produktionsabend des hiesigen, sehr strebsamen Quartetts der Herren H. Hock, Dippel, Allekotte und Appunn herausgebracht wurde, verdient der Erwähnung: ein an Leben reiches, im Satz unanfechtbares Klaviertrio in Es von Robert Kahn. Von den konzertgebenden Sängern haben wir diesmal einen sehr kunstbeflissenen Dilettanten, Rechtsanwalt Dr. Faist aus Stuttgart, hervor, und zwar um der Sache willen, für deren Ausbreitung er schon manchmal an die Öffentlichkeit trat: er wirkt und wirbt für Hugo Wolf. Aus dem Liederschatze dieses Künstlers hatte er sich ein Programm von Kompositionen Goethescher Dichtungen zusammengestellt, die er zum Besten eines Frankfurter Denkmales für Goethes Mutter unter grossem Beifall vortrug, begleitet von Carl Friedberg, der im Lieder-Accompagnieren unter den jetzigen Pianisten nicht viele seinesgleichen hat. Welche Diskretion er übt, ohne dabei etwas von der Begleitung aufzuopfern, mit welcher kecken und feinen Grazie er das köstliche Nachspiel des „Rattenfängers" aushallen lässt, das vergisst sich schwer. An pianistischen Leistungen von Wert waren auch die Klavierabende von Max Pauer und Lina Mayer nicht arm. — Sowohl Weingartner mit dem Kaim-Orchester als auch Steinbach mit seiner Meininger Kapelle haben das erste ihrer Konzerte unter beifälligster Aufnahme dirigiert; die Plastik, mit der die Meininger Brahms D-dur-Symphonie darstellten, bildete wohl den Höhepunkt der Genüsse. Ein feineres Ohr für Beifallsnuancen hatte den Eindruck, dass es sich ausser der in beiden Fällen zweifellos hohen Kunstsache bei Steinbach um eine werdende, bei Weingartner um eine bereits dem Gestern angehörende Modesache handelt. Das hiesige „Museum" hat, um sich auch seinerseits „up to date" zu halten, ein hier bisher unbekanntes Werk, Hauseggers symphonische Dichtung „Barbarossa" eingeführt, gleichfalls mit schönem Gelingen, woran der interessante Wurf des Programms vielleicht noch mehr beteiligt ist, als die hochmoderne Orchestersprache, die man hier von häufigen Richard Strauss-Aufführungen gewöhnt ist. Das Kammermusikquartett des genannten Instituts präsentierte mit einer pianistischen Hilfskraft ein neues Quintett (C-moll) von Friedrich v. Erlanger, feine, grundsolide, geschmackvolle Arbeit, die vielfach mehr als flüchtigen Reiz hat. Von besonderem Interesse war auch ein Abend, an dem ein junger Komponist, der hier als Lehrer am Hochschen Konservatorium wirkt, Bernh. Sekles, eine Reihe eigener Lieder, fast ausschliesslich zu slavischen Volkspoesieen, singen liess. Er versteht sich auf den künstlerisch veredelten und national gefärbten Volkston sehr gut und kann den kleinsten Rahmen mit Stimmung erfüllen. Der Rühlsche Verein hat seine Campagne mit einer Konzertaufführung von Glucks „Orpheus", in dessen Titelrolle Fräul. Muriel Foster aus London sich viel Beifall errang, aufs Würdigste eröffnet; die prachtvolle warme Stimme, und die musikalische



Intelligenz der Künstlerin erwies sich auch gelegentlich eines Museumskonzerts im Altsolo von Brahms „Rhapsodie". Das Frankfurter Trio (Kwast, Rebner, Hegar) hat bei seinem ersten Abend auch die jetzt öfter befürwortete Verdunkelung des Konzertsaales während der Produktion eingeführt; wer im Konzert nicht recht bei der Sache sein kann, für den ist dieser Ordnungsruf seitens der Beleuchtungsinspektion als Neuerung sicher wirksam. Von einer tieferen, geheimeren Mithilfe der mystischen Dämmerung an den Werken der absoluten Musik aber wüsste ich aus eigener Erfahrung nichts zu berichten.

Hans Pfeilschmidt.

GOTHA: Das Patzigsche Konservatorium feierte sein 20jähriges Bestehen mit einem „Historischen Abend", der ein interessantes Programm aufwies. Der Musikverein hielt sein erstes Konzert unter seinem neuen Leiter, Hofkapellmeister Lorenz ab. Die Freunde für Orchestermusik können mit Hoffnungen erfüllt sein, denn Genannter hat sogleich mit scharfem Blick den wunden Punkt des hiesigen Musiklebens erkannt und mit Energie, Ausdauer und verständnisvollem Geschick die einzelnen Körper zu einem Ganzen zusammenzuschweissen vermocht, dass sich die Vorträge schon hören lassen konnten. Das bemerkenswerteste Konzert der letzten Periode bildete aber das der Meininger Hofkapelle. Die Kapelle hat sich auch hier schnell Heimatsrecht erworben und begeisterte auch diesmal wieder. Am gewaltigsten packte die „C-moll-Symphonie" von Beethoven. Auch in der symphonischen Dichtung „Les Préludes" von Liszt entwickelte es ungeahnte Schönheit, wozu die meisterhafte Instrumentation geradezu herausforderte. Weniger zündete Beethovens „II. Leonoren-Ouvertüre", obwohl auch sie schwungvoll vorgetragen wurde. Der Solist Karl Halir wird mit Recht zu den bedeutendsten Geigern der Gegenwart gezählt. In dem mit dem Konzertmeister Wendling gespielten Doppel-Konzert von Bach trat seine vorzügliche Eigenschaft: grosser, üppiger Ton, mühelose Technik, natürliche Empfindung, auf das Schönste zu Tage. Osc. Heuser.

HALLE: Als das bemerkenswerteste Ereignis ragt das erste Abonnementskonzert der Meininger Hofkapelle unter Steinbach hervor. Seinen Ruf als Brahms-Interpret bethätigte Herr Steinbach hier mit der „tragischen Ouvertüre" und mit der C-moll-Sinfonie; aber auch mit Schuberts „Unvollendeter" entzückten die Meininger alle Hörer. Herr Professor Halir spielte sein neues Violinkonzert — ich schätze den Geiger Halir erheblich höher ein, als den Komponisten. — Ein genussreiches Kirchenkonzert bot uns der Berliner Domchor unter seinem neuen Dirigenten Herrn Prüfer. Freilich auf der früher bewunderten Höhe stand der Chor diesmal nicht; verschiedene Intonationsschwankungen und ein Stärke-Missverhältnis der Männerstimmen zu den Knabenstimmen zwingen zu einer gewissen Einschränkung des im übrigen den Leistungen zu zollenden Lobes. — Zu einem wichtigen Faktor im Halleschen Musikleben haben sich die philharmonischen Konzerte des Leipziger Winderstein-Orchesters herausgebildet. Nur nenne ich es ein Wagnis, dass Winderstein auf das Programm des ersten Konzertes Beethovens „Eroica" setzte, die auch dann noch zur rechten Zeit gekommen wäre, wenn das in wichtigen Gruppen neugebildete Orchester sich erst besser eingespielt hatte. Der Solist dieses ersten Konzertes war Gabrilowitsch, der namentlich mit Chopins E-moll-Konzert technische Bravour und echtes musikalisches Empfinden zeigte.

Reinhold Koch.

HAMBURG: Die untrüglichen Zeichen, dass es Herbst geworden über unsere Hansastadt sind erschienen: Die ersten nebelvollen, bleigrauen Tage und die ersten Konzerte liegen hinter uns. In beiden Fällen pflegen dem kräftigen Einsatze weiche, milde Präludien voranzugehen; die Saison des Nebels sendet meist ihre Vorläufer und die Saison in den Konzertsälen setzt mit ungefährlichen Liederabenden ein. Die Natur ist auch in diesem Jahre sich treu geblieben, aber der Konzerthimmel hat sich ganz plötzlich dicht bewölkt — kein Sonnenstrahl eines freien Abendes strahlt mehr dem Armen, den Neigung und Beruf zwingen, sich anzuhören, was da singt, geigt, paukt und sonstwie

harmonisches Geräusch von sich giebt. Den offiziellen Anfang machte Felix Weingartner, der in unserer mit Kammermusik gesegneten Stadt einen Trioabend veranstaltete. Er, einst der gefeiertste Dirigent hier und ein Magnet für die Konzerte der Berliner Philharmoniker, konnte bei dieser Gelegenheit Studien machen über die Dauer einer Künstler-Popularität. Jetzt ist einmal Nikisch Trumph, und Weingartner mit Genossen spielten vor einem schmählich leeren Saale. „Üble Dinge", die der Kritiker da meldet. Der künstlerische Erfolg des Abendes war natürlich gross — so gross, dass man an Weingartners Adresse den Wunsch richtete, er möge wiederkehren und einen zweiten Anlauf wagen. Wenn er's nicht thut und grollend Hamburg den Rücken kehrt — ich könnte es ihm nicht verdenken. Zwei Tage später gab vor etwas lückenhaft besetztem Saale Max Fiedler sein erstes Konzert. Fiedler hat sich in den wenigen Tagen seines hiesigen Wirkens um unser Musikleben grosse, unbestrittene Verdienste erworben. In erstaunlich kurzer Zeit hat er sich vom Schüler in der Kunst des Dirigierens, Dank einer Prädisposition für diese Thätigkeit, zum Meister entwickelt und schon heute übt er auf das von ihm an 8 Abenden geleitete Orchester einen sehr segensreichen Einfluss aus. Und seiner Initiative und seiner schnell zugreifenden Thatkraft verdanken wir viel. Fiedlers Programme, aufgestellt nach dem schönen Grundsatz: „Ältestes bewahrt mit Treue, freundlich aufgefasst das Neue", sind musterhaft und haben nicht verfehlt, auf rückständige Konzertunternehmungen befruchtend zu wirken. Fiedler als Dirigent und namentlich als Interpret trostvoller monumentaler, auf rhythmischer Energie fussender Musik ist heute den Besten seiner Kunst an die Seite zu stellen. An ihm lag es denn auch nicht, dass die erste Novität, Hauseggers „Barbarossa", es nur zu einem knappen Achtungserfolge brachte, denn geistig war er dem Stoffe in seiner musikalischen und poetischen Bedeutung vollauf gewachsen und abgesehen davon, dass Fiedler vielleicht das fff allzu sehr dominieren liess, wüsste ich an der Ausführung nichts auszusetzen. Da fiel einem doch wirklich nicht unverständlichen, einen musikalischen Vorwurf prachtvoll musikalisch behandelnden Werke gegenüber, das von Kraft, Talent und Können strotzt, wieder einmal das p. t. Publikum durch. Man mag ja immerhin mit Recht an dieser Arbeit dies und das auszusetzen haben, man mag auch prinzipieller Gegner dieser Art von angewandter Musik sein. Aber, bei allen Musen, Respekt und Aufmerksamkeit verdient Hausegger doch allemal. Fiedlers erster Solist, Herr van Rooy, hatte abgesagt; für ihn sprang mit leidlichem Erfolge Herr Koennecke aus Berlin ein. Vor ausverkauftem Saale begann Arthur Nikisch mit den Berliner Philharmonikern. Er wagte dabei den Kampf mit dem Drachen, er unterfing sich, Brahms zu interpretieren. In Hamburg giebt's nämlich Einige, die das Verständnis für Brahms mit ihrem Amte gepachtet haben; sie sind privilegiert als Brahminen, sie allein wissen Bescheid in der Musik Brahms'. Und da Nikisch sich herausnimmt, ihre wertvollen professionalen Weiseihten zu verachten, hat er's allemal recht bitter, wenn er Brahms dirigiert. Freilich: sehr stören wird ihn diese durchaus einseitige — und leider etwas tendenziös anmutende — Opposition kaum und an seiner Begeisterung für Brahms, dem er einen Ehrenplatz im Gewandhaus zu Leipzig gesichert hat, wird sie auch nichts ändern. Eine Neuheit brachte Nikisch am ersten Abende nicht. Aber er dirigierte Tristan, Vorspiel und Liebestod, und ich glaube, dafür giebt man gern eine unsichre Neuheit hin. Auch an diesem Abende hatte die Solistin, Fräulein Plaichinger aus Berlin, abgesagt; sie wurde von Fräulein Tilli Koenen ersetzt, die herrliche Kompositionen, u. a. brachte sie Arnold Mendelssohn zu Gehör, so sang, wie sie's verdienten.

Heinrich Chevalley.

HANNOVER: Den Beginn der allmählich sich entwickelnden Konzertsaison machte das 1. Abonnementskonzert des königlichen Orchesters. Dieser, durch seinen Wohlklang berückende, eine Gesamtstärke von 66 Musikern repräsentierende Tonkörper führte unter Kotzkys Leitung Liszts „Tasso", Mendelssohns A-dur-Sinfonie

und eine wohlklingende, aber thematisch wenig hervorstechende „Romantische Ouvertüre" von Thuille in durchaus lobenswerter Ausarbeitung vor. Der Berliner Hofopernsänger Herr E. Kraus erregte mit seinem unvergleichlichen, kraftstrotzenden Heldentenor begeisterte Bewunderung. Max' Arie aus dem „Freischütz", Walthers Lied: „Am stillen Herd" aus „die Meistersinger von Nürnberg" und das „Liebeslied" a. d. „Walküre" waren neben einigen Liedern die jubelnd aufgenommenen Gaben des Sängers. — Frau Sigrid Arnoldson gab in Gemeinschaft mit dem Frankfurter Pianisten, Herrn Prof. Adler, ein Konzert, in welchem sie mit ihrem weichen, leicht wie auf dem Wasser schimmender Mondenschein quellenden Organe die Hörer bezauberte. Der die Klavierbegleitung ausführende, oben gen. Pianist war ferner noch solistisch thätig. Sein Spiel litt, besonders in der D-moll Toccata von Bach-Tausig unter zu vielem Pedalgebrauch und merklicher technischer Unsicherheit. Besser gelangen ihm die modernen Soli eines Chopin, Liszt, Tschaikowsky u. s. w., wo er eine schön geführte Kantilene, sowie eine gewisse Bravour zeigen konnte. Sein Vortrag liess ziemlich kalt. Ein hoher Genuss war es, den das Weingartner-Trio uns bereitete. Ein Mozartsches Trio, voll von klingendem, singendem Wohllaut, das düstere, schmerzdurchwühlte B-moll-Trio von Volkmann und Beethovens „Geistertrio" op. 70 entstanden zum wahrsten Leben. Was dieses Trio vor allem auszeichnet, ist neben der völligen Beherrschung jeder technischen Schwierigkeit der den innersten Kern der vorzuführenden Werke so wahr und natürlich wiedergebende Vortrag, durch den eine ergreifende Wirkung entstand. — Im zweiten Abonnementskonzert des kgl. Orchesters gab es unter Kotzkys Leitung Weingartners stimmungsvolle und klangschöne Tondichtung „Die Gefilde der Seligen" als Novität und als Hauptorchesternummer Beethovens „Eroica". Neben diesen, vom Orchester mit grosser Präzision und deutender Klangschönheit wiedergegebenen Kompositionen gab es Violinvorträge des belgischen Geigenmeisters Ysaye, welcher mit seinem wunderbar gesangreichen Tone und seiner blendenden Technik alle Hörer mit sich fortriss. Sein abgeklärtes Spiel in Bachs E-dur-Konzert und in Beethovens G-dur-Romanze war ebenso bewundernswert wie der fortreissende Schwung und die wirbelnde Technik in einem Caprice von S. Saëns; und zu welcher Innerlichkeit des Gefühls sein Vortrag gedeiht, das zeigte sich in Wagner-Wilhelmys Preislied a. d. Meistersingern. — Wie ein Wunder mutete das Konzert des bekannten Steindel-Quartetts an, in dem die im Alter von 7½, 9 und 11 Jahren stehenden Söhne des Musikdirektors Steindel aus Stuttgart mit ihrem Vater Kammermusikwerke und Soli für Klavier, Violine und Violoncello dem erstaunten Publikum vorführten. Man weiss nicht, worüber man sich mehr wundern soll, über die technische Reife und echt musikalische Auffassung der Kleinen, oder über ihr fabelhaftes Gedächtnis, welches sie befähigt, alle diese Werke völlig auswendig wiederzugeben! — Eine grosse Enttäuschung brachte der erste Klavierabend Konrad Ansorges. Der Pianist hat zwar eine fabelhafte Technik, Kraft und Ausdauer. Er weiss aber in Punkto Stärkegrad kein Mass noch Ziel, und donnerte auf dem Flügel herum, dass man mit diesem und den Ohren der Zuhörer nur Mitleid haben konnte. Schade darum, denn Einzelheiten, wie der Trauermarsch Chopins bewiesen, dass Ansorge ohne Ausschreitungen ein bedeutender Künstler sein würde. — Eine hochinteressante Novität auf dem Gebiete der Kammermusiklitteratur brachte uns die 1. Soirée unseres Riller-Quartetts, nämlich das D-moll Klaviertrio von Arensky, einem mit reicher Erfindungsgabe bedachten jungen russischen Tondichter. Das Werk machte einen tiefen Eindruck, welcher gleicherweise auf die Schönheiten wie auf die künstlerisch vollendete Vorführung zurückzuführen ist. Beethovens B-dur-Streichquartett op. 18 und das in A-dur von Schumann vervollständigten das Programm des Konzertes. — Von auswärtigen Künstlern besuchten uns Frau Wedekind und die H. Prof. Waldemar Meyer, Alphonse Mustel und J. Bizet. Die beiden ersteren waren als Mitwirkende zu dem ersten Lutterkonzert hinzugezogen, in welchem sie

im Verein mit dem Konzertgeber, Hofpianisten Lutter, ein interessantes Programm in glücklichster Weise erschöpften; und die letztgenannten, aus Paris zu uns gekommenen Künstler vermittelten uns die Bekanntschaft mit dem von Mustel gebauten Harmonium und seiner „Celesta". Besonders das letztere ist ein eigenartig schönes Instrument, dessen halb an ein schönes Glockenspiel, halb an einen idealen Harfenton erinnernder Klang von zauberischer Wirkung ist. Herr Bizet, ein Verwandter des „Carmen"-Komponisten, zeigte sich bei dieser Gelegenheit als erstklassiger Harmoniumvirtuose, der seinem Instrumente die ungeahntesten Klangeffekte entlockt.

L. Wuthmann.

KASSEL: Den ersten Rang unter den Konzertveranstaltungen nehmen die Abonnementskonzerte des Kgl. Theaterorchesters und die von Mitgliedern dieser Kapelle veranstalteten Kammermusikabende ein. Neben der Pflege der klassischen Musik lassen sich die Veranstalter auch die Vermittelung der neueren und neuesten Erscheinungen recht angelegen sein. So brachte der erste Kammermusikabend ausser dem Beethoven op. 59 No. 3 eine Klavier-Violin-Sonate in A von César Franck, sowie das Klavierquintett op. 51 von Arensky. Den Klavierpart in beiden Werken vertrat Herr Victor Staub aus Cöln. — Die Gaben des ersten Abonnementskonzertes bestanden in der Eroica, Gesangsvorträgen des Italieners Arimondi und einer symphonischen Dichtung von Max Wagner, betitelt „Von der Schauenburg". Die Symphonie von Beethoven erfuhr unter der sicheren Leitung Dr. Franz Beiers eine im ganzen recht gute Wiedergabe. In ihren drei ersten Sätzen entwickelte das Orchester hohe Klangschönheit und grosse Präzision. Der vierte Satz liess es an rhythmischer Straffheit etwas fehlen. Die symphonische Dichtung von Max Wagner, die uns Empfindungen und Gedanken bei Gelegenheit eines Besuches der Schauenburg vorführen will, leidet bedenklich unter dem Zuviel, das hier in einen verhältnismässig kurzen Satz hineingezwängt wird. Aus einer Stimmung werden wir in die andere gerissen, und das Ende vom Lied ist trotz reicher und effektvoller Instrumentation: Unbehagen. Herr Arimondi ist ein Bassist mit prächtigen, wohl ausgebildeten Stimmmitteln, echt italienische Musik wie das „La mia bandiera" seine eigentliche Domäne. Auch die Cavatine aus der „Jüdin" brachte er trefflich zur Geltung. In den in italienischer Sprache gesungenen „Grenadieren von Schumann liess er dagegen voll kommen kalt. Da fehlte jede Vertiefung in dem Stimmungsgehalt.

Das erste der diesjährigen Solisten-Konzerte gab der Cellist Richard Lorleberg aus Hannover. Sein gediegenes Spiel erntete ebenso wie das der übrigen Mitwirkenden, der Pianistin Frau Halfeld-Schnell, des Hofpianisten Evers, des Kgl. Opernsängers Gillmeister aus Hannover, sowie des Herrn Sahla aus Bückeburg lebhaftesten Beifall. Sodann hörten wir einen Klavierabend des jetzt hier lebenden Pianisten und Komponisten Herrn Richard Franck. Beethovens C-moll-Variationen und F-moll-Sonate (op. 57), Brahms' Rhapsodie in H-moll, „Murmelndes Lüftchen" von Jensen-Niemann, Scherzo in Cis-moll von Chopin, der Erlkönig von Schubert-Liszt und zwei Kompositionen des Konzertgebers, ein Fantasiestück über Gounods Faust, bildeten das Programm, eine Aufgabe, die an die Leistungsfähigkeit des Spielers hohe Anforderungen stellte. Waren wir mit der Auffassung in den Werken von Beethoven und Brahms auch nicht immer ganz einverstanden, fehlte es ihm vor allem öfters an der nötigen Ruhe des Vortrags, bisweilen auch an der scharfen Ausprägung des Passagenwerkes, so wusste er doch durch seine hochentwickelte Technik und sein temperamentvolles Spiel die Hörer sehr zu fesseln. Zum Schluss sei noch des Lieder- und Balladen-Abends gedacht, den Herr Karl Mayer, das ehemalige beliebte Mitglied unserer Oper veranstaltete. Mit fünf Gesängen von R. Wagner, Liedern von R. Strauss, Liszt, Wolf, Gade, Jensen und Loewe legte er von neuem Zeugnis ab, dass er noch ganz auf der Höhe steht, dass seine Stimmmittel und seine Vortragskunst noch ebenso zu entzücken vermögen wie früher.

Dr. Brede.



KOBLENZ: Am 10. Oktober wurde die neue Festhalle mit ihrem entzückend schönen Konzertsaal eingeweiht. Das Entstehen verdankt der Bau dem mit Beethovens Namen eng verknüpften Geheimrat Wegeler. (Derselbe besitzt die schönsten Beethoven-Manuskripte — Briefe Beethovens an seinen Grossvater!) Professor Heubner dirigierte die Eroica mit einwandfreier, warmblütiger Auffassung. Hugo Heermann spielte das Brahmssche Violinkonzert in der ihm eigentümlichen, einschmeichelnden, wenn auch nicht ganz stilgerechten Art — dabei meisterhaft, was die technische Seite anbetrifft. Frau Schöller sang den Liebestod aus Tristan und Isolde ohne Geist und Empfindung — dagegen einige Lieder mit viel äusserem Können. Koblenz hat zu gleicher Zeit ein neues Orchester und marschiert somit jetzt an der Spitze des musik-zivilisierten Rheinlands.
Willy Seibert.

KÖLN: 1. Gürzenich-Konzert am 22. Oktober unter Dr. Wüllner: Herakles von Händel und eine ungedruckte Symphonie F-moll von Haydn. Herakles erwies sich nicht als ein der Ausgrabung und noch weniger der Aufführung unbedingt würdiges Werk. Es ist darin keine Spur von Händelscher Wucht, und bis auf wenige Arien ermüdet die Äusserlichkeit des unaufhörlichen Ziergesangs. Die Soli waren sehr gut besetzt durch Frau Crämer-Schleger, stimmlich und musikalisch sehr gut, Frau Herzog, durch die Härte ihrer Tonbildung etwas abfallend, Frau Hövelmann sehr gut, und die Herren Fischer mit glänzendem Tenor und Schütz aus Leipzig mit ebenso glänzendem Bass. Der Chor unter Dr. Wüllner war ausgezeichnet. Viel Freude brachte die ungedruckte Symphonie Haydns auch nicht.
Willy Seibert.

KOPENHAGEN: Langsam hat das hiesige Konzertleben sich zu regen angefangen. — Langsam wie dies Konzertleben im ganzen ist. Denn nach einer auffallenden Aktualität streben wir gewöhnlich in unseren Konzertsälen nicht. Jahrealt werden in der Regel die „Novitäten“ vom Auslande, ehe sie hier anlangen, und inländische Novitäten waren bisher eine grosse Seltenheit. Wir hoffen aber zuversichtlich, dass der eben gestiftete „Dänische Konzert-Verein“ in dieser Hinsicht eine günstige Wendung hervorrufen wird.

Allmählich kommen wir doch auch mit. Bruckner und Richard Strauss sind seit ein paar Jahren nicht mehr gänzlich unbekannte Grössen in unseren Konzertsälen; César Franck kennt man hier auch schon. Ja, sogar zu einer Aufführung (leider nicht eben einer gelungenen!) von Tristan und Isolde — vom zweiten Akt — im Konzertsaal haben wir es gebracht. In dieser Beziehung steht die königliche Bühne, von der leider nur selten Erfreuliches zu melden sein wird, noch viel mehr zurück.

Auch berühmte Virtuosen sind häufig unsere Gäste. So eröffnete diese Saison Herr Fr. Lamond. Sein Riesen-Programm: Vier Beethoven-Abende imponierte, und im ganzen bewunderte man des Künstlers hochgebildete Technik und seine tief eindringende, musikalische Auffassung; dagegen war seine geistige Auffassung nicht immer befriedigend, und man vermisste durchgängig Wärme und Innigkeit in seinem Vortrag.

Etwas später gastierte hier Herr Ysaye, dessen wundersüssen Ton und klaren überlegenen Vortrag man im Konzert der königl. Kapelle (unter Joh. Svendsen) bewunderte, obwohl seine Art wohl weniger für das gewaltige Bachsche Konzert passte.

Aus Schweden kamen zu uns der Komponist und Klaviervirtuose Stenhammar und der Barytonist Fersell. Der letzte verdient im hohen Grade das Lob, das ihm vom Publikum und der Presse gespendet wurde. Er gehört zu den Sängern von Gottes Gnaden, und wir sind sicher, dass er, wohin er auch kommen möge, hellsten Enthusiasmus entflammen wird. Eine wunderbare Fülle von Stimme, schön, weich und kräftig beherrscht der Sänger mit souveräner Sicherheit, seine Technik verrät die denkbar beste Schulung, der Vortrag ist eindrucksvoll, dabei diskret und nobel. Herr Fersell war bisher Mitglied der königl. Oper in Stockholm, entzweite sich aber mit der Direktion und geht jetzt auf Gastspielreisen.

Schliesslich möchte ich noch berichten, dass unser nächstältester Konzertverein: Caeciliaverein sein 50jähriges Jubiläum gefeiert hat. Den Verein stiftete am 29. Oktober 1851 der Komponist und Gesanglehrer bei der Oper Henrik Rung. Ganz bescheiden fing der Verein an; das Programm war damals: nur altitalienische und vokale Musik; durch harte Zeiten hat sich der Verein durchgekämpft, ist zeitweise sogar dem Bewusstsein des grossen Publikums entschwunden. Aber die Beharrlichkeit in der Verfolgung seines Planes führte zum Ziel. Heute steht der Verein sehr lebenskräftig auf sicher fundiertem Grunde, und als recht bemerkenswert möchte ich hier einschalten, dass in den letzten Jahren der Zugang von Mitgliedern so gross geworden ist, dass eine Expektantenliste angelegt werden musste. Dazu hat nicht nur die Energie und Umsicht des jetzigen Dirigenten Frederik Rung (Sohn des Stifters) beigetragen, sondern auch ein ziemlich beträchtlicher Zuschuss aus Kreisen, die den Verein religiösen Zwecken dienstbar zu machen suchen, sowie endlich, dass der neue, junge Dirigent resolut das bisherige Programm aufgegeben hat und unentwegt auch modernem Schaffen seine Aufmerksamkeit zuwendet. Mit besonderem Vergnügen möchte ich schliesslich noch bemerken, dass er sogar moderne dramatische Werke zur Aufführung gebracht hat. — César Francks Les Béatitudes, Dvoraks Stabat mater, Verdis Requiem gehören ausser Glucks Alceste u. a. m. zum eisernen Bestande des Repertoires. Diesem Manne verdanken wir auch in erster Linie, dass die Mitgliederzahl von 426 (1890) bis auf 1226 (1894) gestiegen ist.

Besonders hervorgehoben zu werden verdient noch der Madrigelcker. Er verdient die Beliebtheit, die er geniesst; feiner abgetönten und virtuoseren Chorgesang findet man selten. Der Chor konnte daher auch im Jahre 1900 in Paris während der Weltausstellung mit aller Bravour auftreten. — Das Jubiläums-Konzert bot wenig von besonderem Interesse; den Mitgliedern wurde eine ausführliche, in mancher Hinsicht wertvolle Festschrift von dem alten Juristen und Musikhistoriker Carl Strauss überreicht.

Dr. William Behrend.

LONDON: Die eigentliche Musiksaison beginnt gerade heute, da die Richter-Konzerte anheben und damit den musikalischen Winter einleiten. Nicht etwa, dass es während der sogenannten „toten Saison" ganz an Sang und Klang gefehlt hätte, aber es handelt sich doch zwischen dem Ende der Opern-Stagione und dem jetzigen Beginn regelmässiger musikalischer Darbietung mehr oder weniger um Intermezzi. Die Solisten von Ruf, die in den kommenden Wochen scharenweise hier einziehen, beteiligen sich an jenen kleineren Ereignissen grundsätzlich nicht; das verbietet schon der geschäftskundige Impresario, der hier in London als alleiniger Herrscher im Reiche der Musik schaltet.

A Jove principium, — das will in meinem Falle sagen, ein Bericht, der über die musikalische Vorsaison handelt, muss bei Herrn Robert Newman beginnen. Mr. Newman ist der Pächter der „Queens Hall", der geräumigsten der Londoner Konzerthallen, und er hat unstreitig das Verdienst, durch seine Unternehmung und seinen Wagemut während der letzten Jahre einen Hörerkreis erzogen zu haben. Wer, wie ich, sich der Zeiten noch erinnert, da eine Konzertunternehmung in London, wenn sie nicht im Covent Garden Theater und unter der Ägide der modischen Eleganz begonnen ward, auf eine längere Dauer denn 14 Tage nicht rechnen durfte, wird bewerten können, was Mr. Newman erreichte, wenn jetzt seit sechs oder sieben Wochen allabendlich die „Queens Hall", die Tausende von Personen fasst, bis auf das letzte Stehplätzchen von einem wohlerzogenen Hörerkreis erfüllt wird. Der Herrn Newman bei dieser gewaltigen Arbeit am wirksamsten unterstützte, ist der Kapellmeister des Hauses, Mr. Wood, der ein ganz beträchtliches Anempfindungsvermögen mit einer mehr als durchschnittlichen Feinfühligkeit und musikalischen Bildung vereinigt. Es ist interessant, das pädagogische Element bei der Gestaltung der „Queens Hall"-Konzerte zu verfolgen. Am Sonnabend, da die weiten Massen in die Halle strömen, werden allerlei Zugeständnisse an den national-englischen „Geschmack" gemacht. Sullivan, Cowen, Alexander Mackenzie, Balfe und der ganze Heertrab der

Balladen- und sacred song-Schreiber ziehen auf. Am Montag ist das Programm unserem Bayreuther Meister gewidmet. Dienstag führt Mozart und Freitag gewöhnlich Beethoven das Kommando. Die Ausführung lässt an technischer Präzision wenig zu wünschen, allerdings gewahrt man fast in allen Fällen, wo es sich um eine individuelle Auffassung des Vortrags handelt, irgend ein Muster aus der kontinentalen Schule. Mr. Wood sucht alles zu verwerten, was er von Mottl und Weingartner, von Richter und Levi, von Lamoureux und — sit venia verbo — von Sousa abgesehen hat. Das soll durchaus keine abschätzige Bemerkung sein. Der Ernst und temperamentvolle Eifer des jungen Orchester-Dirigenten verdient alle Anerkennung, und wenn namentlich in deutschen Künstlerkreisen darüber geklagt wird, dass Mr. Wood, soweit er dies vermag, englische Musiker heranzieht und deutsche zurückdrängt, so kann ich das im Interesse unserer Landsgenossen beklagen, aber am Ende wird man es einem Engländer nicht verargen dürfen, wenn er, ohne der Wirkung seines Orchesterkörpers wesentlich Abbruch zu thun, seine Stammesgenossen vorzieht. In Bezug auf sein Programm ist er jedenfalls kein Protektionist. Ein Blick auf die während der letzten Wochen vorgetragenen Stücke beweist das ohne weiteres. Es gab da neben den klassischen Darbietungen deutscher Kunst Klughardts „Fest-Ouvertüre", des Russen Glazounoffs „Jahreszeiten"; Weingartner kam zu Worte und die Franzosen Berlioz, Gounod, Massenet, Saint-Saëns waren geziemend vertreten. Den rauschendsten Beifall erzeugt regelmässig Wagner. Nicht nur sind die Montagskonzerte, die fast ausschliesslich dem Bayreuther Meister gelten, die besuchtesten, auch die Stimmung ist bei dieser Gelegenheit eine besonders festliche, und, was angemerkt zu werden verdient, gerade diejenigen Vorträge, die eine bessere Schulung des Hörers verlangen, namentlich Teile aus Siegfried, Götterdämmerung und Tristan wecken den tiefsten Eindruck.

In die Ferienzeit, über die ich hier kurz berichte, fallen auch die althergebrachten Musikfeste in den Provinzstädten. Sie haben in diesem Jahre, da die nationale Sorge auch der Kunst abträglich, keine besondere Anziehung gehabt, ich meine in künstlerischem Sinn. Materiell sind die Erfolge dieser Festspiele für unsere Begriffe geradezu erstaunlich. Fast jedes dieser Festspiele liefert dem wohlthätigen Zweck, in dessen Dienst sie sich stellen, Beträge von 50000 bis 60000 Mark. Vielleicht giebt diese Thatsache dem Kunstrichter eine Berechtigung, milde zu schweigen. A. R.

MAGDEBURG: Die Konzertsaison regt erst im Oktober rascher die Schwingen. Wir hatten nach dem Rücktritt Herrn Musikdirektors Fritz Kauffmann, eines Komponisten von Ruf und Dirigenten von Rang, der, wie leicht begreiflich, das Dirigieren von Konzerten in öffentlichen Biergärten mit seiner höheren Auffassung vom Amte eines Konzertdirigenten nicht vereinbar hielt, in voriger Saison eine „dirigentenlose und schreckliche Zeit." Kein „Richter" war hier auf Erden. Wir besassen ein Orchester mit einer Art von abschraubbarem Kopfe: Klughardt, Krzyczanowski, Winkelmann, Hellmann aus Halberstadt, Peter Raabe, Iwan Schulz dirigierten die grossen Symphoniekonzerte des städtischen Orchesters. Aus der ausgeschriebenen Dirigentenkonkurrenz ist nun in diesem Jahre Krug-Waldsee, bisher in Nürnberg, hervorgegangen. Er führte sich neulich mit der trefflich ausgearbeiteten Symphonie pathétique von Tschaikowsky gut ein. In einem viel weniger freundschaftlichen Verhältnis stand er zur Tannhäuserouvertüre.

Max Hasse.

MAINZ: Zur Förderung des musikalischen Lebens hatte Franz Schott, Mitinhaber des weltbekannten Musikalienverlags, testamentarisch einen grösseren Fond zur Gründung der „städtischen Kapelle" bestimmt. Das Orchester, das am 13. Oktober 1876 zum erstenmal in Thätigkeit trat, steht seit 1877 unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Emil Steinbach; zwölf Mitglieder, die bei der Gründung gewonnen worden waren, stehen heute noch in seinem künstlerischen Dienste. Die Zahl der Abonnenten ist von 423 im Laufe der Jahre fast auf das Doppelte gestiegen. Dieses günstige Resultat ermöglichte es, zu den Symphoniekonzerten stets erstrangige Künstler als Gäste heranzuziehen.

ɛich ein „Jubiläumskonzert" der Kapelle, wurde
ıafter Beifall folgte der weihevollen Wiedergabe.
ıder, Hofopernsängerin in Karlsruhe, mit, die
der „Götterdämmerung" zu Gehör brachte,
er Prof. Prill, der Bruchs „C-moll-Konzert",
ıden, vortrug. Jak. Lippmann.
üret man noch kaum einen Hauch. Der
ɛm Brüderverein, dem Lehrergesangverein
stellte bei dieser Gelegenheit seine Kunst
Besten der Ferienkolonieen ein sehr gut
d hübschen Tenöre fielen allgemein auf,
olk" und „Blütenfee", „Der alte Soldat"
eine stattliche Reihe anderer Chöre
ings Leitung zum Vortrage gebracht.
. An Kammermusik werden wir in
ser den vier Matineen des hiesigen
nd das böhmische Quartett zu hören
Karl Eschmann.
Konzertperiode des Musikvereins
, Beethoven, Brahms. Vorgeführt
von Beethoven und die Händel-
sgezeichneten Klaviervirtuosen
suiten (2 in D-dur, je eine in
ir Streichorchester, 2 Oboen,
neisten gespielte, wenn auch
eistung des Orchesters war
ıchfolger I. O. Grimms im
ule, welche, von den Neu-
hst durch klare Gliederung
zu wirken bestrebt ist,
ıer so ungemein präzise
ıusgabe) ausgesprochen
ıender oder treibender
chlag dem Menschen-
vorkämen, die eine
ɛrhüten, wie es auch
ag mancher Stellen
ehmen. — Beides
ıl des Rückenden,
nd phrasenweise
ch das E-moll-
ten in Oktaven
Er zeigte sich
als sonstige
scharf aus-
chnik, alles
tuosentums

ein Sigrid

ı.

PARIS: Es wurde der Vergleich angestellt zwischen der englischen Hauptstadt und einem Schmetterling, der monatelang als Larve lebt, um plötzlich im Glanz der Sonne die Pracht seiner Flügel zu entfalten. Das „schöne Paris" mit seinem bunten internationalen Leben gleicht zwar das ganze Jahr hindurch einem farbigen Schmetterling, doch ist das Kunstleben auch hier auf eine verhältnismässig kurze Blütezeit beschränkt. Hat London seine „season" in Frühling und Sommer, wie etwa ein von der Mode heimgesuchter Badeort, so ist wieder Paris eine Art musikalisches Winterressort. Allmählich erwacht die Stadt aus ihrem bis spät in den Herbst sich hineinziehenden Sommerschlaf. Die beliebtesten Konzertsäle von Erard und Pleyel bleiben bis Neujahr geschlossen. Die ersten Aufführungen waren die Eröffnungskonzerte der Orchester-Vereine Colonne und Lamoureux, beide am Nachmittag vom 20. Oktober, so dass der Musikreferent von vornherein, auch bei der Dürre der beginnenden Saison in die Lage versetzt ward, von dem im Streichorchester üblichen, im Leben oft schwierig anwendbaren „divisi" Gebrauch zu machen! Colonne gebührt das Verdienst, auf eine durchaus interessante und lobenswerte Idee, bezüglich seiner Programme, gekommen zu sein, Er will in einer Reihenfolge von 12 Konzerten die Entwickelungsgeschichte der Symphonie darstellen. In chronologischer Ordnung gepaart, sollen in jedem Konzert eine ausländische und eine französische Symphonie zur Aufführung gelangen. Wäre dies vielleicht auch eine Antwort auf Felix Weingartners Schrift, in welcher die französische Kunstschöpfung ausser Acht gelassen wurde, was in den hiesigen musikalischen Kreisen bekanntlich eine lebhafte Polemik hervorrief? Immerhin verdanken wir dieser zum Teil nationalen Färbung der Programme, im ersten Konzert nebst der dreizehnten Symphonie von Haydn eine „Sinfonia di caccia" (Jagdsymphonie) seines französischen Zeitgenossen Gossec, gehört zu haben. Seinerzeit verteilte die Pariser Musikwelt gleichmässig ihre Gunst zwischen Haydn und Gossec: das heutige Publikum mit seiner modernen Erziehung und Geschmacksrichtung schien dem in Vergessenheit Versunkenen jene Gleichgültigkeit entgegenzubringen, die es seinem glorreichen Zeitgenossen nicht zu bekunden wagt. . . Gegen die Haydnsche Symphonie freilich in Erfindung und Ausführung zurückstehend, bietet diese fast anderthalb Jahrhundert alte Novität — die Benützung der Klarinetten ist ein Hinweis, dass das Gossecsche Werk nicht vor 1760 entstand — dennoch mehr als ein rein historisches Interesse. Das Ahnengesicht des Verfassers erscheint trotz seiner Runzeln voll Lebenslust und Anziehungskraft, trägt auch gewissermassen ein eigenartiges Gepräge. Den Franzosen mit seinem konkreten Sinn erkennt man in dem Bestreben, die einzelnen Episoden der Treibjagd in realistischer Weise musikalisch darzustellen, das Trompetengeschmetter genau wiederzugeben. Eine Überraschung war es in dem humorvollen, von Lebhaftigkeit und naiver Energie sprühenden Finale, das einem wilden Ritte gleicht, den Hornruf aus Beethovens Eroica zu vernehmen... Nicht ohne Reiz ist das wuchtige Menuett und das wertvolle Andante, in welchem eine Melodie von schlichter, anmutiger Stimmung von einer Solovioline vorgetragen wird.

War Gossec, der bei Lebzeiten Glückliche, nach dem Tode Vergessene, so ist Lalo, von dem je ein Werk in beiden Eröffnungskonzerten gespielt wurde, der Mann, dem die Nachwelt endlich die Gerechtigkeit einräumen will, welche ihm die Zeitgenossen verweigerten. Man hatte zwar diesmal nicht gerade diejenigen Werke gewählt, die es am Meisten verdienen den Schöpfer zu überleben, doch ist auch in diesen die Aufrichtigkeit, der künstlerische Ernst und die koloristische Feinfühligkeit des Autors der Anerkennung würdig. Ich will glauben, dass Herr Jacques Thibaud das F-dur-Violinkonzert — welches ihm übrigens prächtig liegt und das er mit seinem eigentümlichen, wie Honig dahinfliessenden, fast übersüssen aber doch wunderbaren Ton spielte — nur darum zu Gehör brachte, um die Dankbarkeit der Geiger dem Komponisten gegenüber zu bezeugen, welcher ihre arme Litteratur mit einem Meisterwerk, der „spanischen Symphonie" bereichert hat. Das Konzert enthält zwar in der Erfindung, wie in der

ıer mit seiner Neigung zum Süsslichen,
:twas äusserlichen Finale, der schwung-
ıie" durchaus nicht ebenbürtig. Bei
ierkonzert, dessen bester Satz, ein auf
ıweise von entzückender Klangwirkung
s Werk gewidmet ist, besitzt einen
ınliche Fingerfertigkeit — bildet fast
ı sicheren Grundstein des Erfolges.
sche A-dur-Konzert vortrug, konnte
·ht hören. Dafür war ich in der
nie — das Konzert schloss „sub
des strebsamen Kapellmeisters
Sigismund Stojowski.
'eder der „Verein junger Kauf-
·stellt. Im ersten zeigte sich
e Sängerin Frl. Münchhoff
Dezember bildet die Hof-
ı Mittelpunkt, der dann am
ı ist. Ein Konzert des
den würdigen Beschluss
:r Schuberts Lieder und

·inen „Kaufmännischen
fand hier ein Konzert
mack mit quellendem
ı Seite hin begabte
· glänzen liess und
ıst verlockend zu
ingefügter eigener

ıöglichst billigen
ı verschliessen,
engethan und
lssohn und

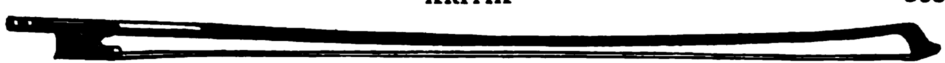
: Greulich
gen Kreuz-
Veissen-
viegende,
:s Herrn
·.
ıer ge-
ənden
;abte
rbe-
ab-
·m
ıl
:

Interesse für künstlerisch-ernste Unternehmungen ist leider nur äusserst spärlich vorhanden, selbst Meister Nikisch hat seiner Zeit nicht im entferntesten hier jene Anziehungskraft auszuüben vermocht, wie seine geniale Persönlichkeit sie beanspruchen musste. Ein Liedchen, ein Trio und wenn's hoch kommt ein Quartett im eng gezogenen Kreise geselligen Vereins, das ist bei uns im Grunde genommen noch immer der musikalichen Güter Höchstes. Man will Zerstreuung, keine Sammlung gelten lassen. Winterlichen Orchesterdarbietungen begegnet man mit erstarrender Kälte. Ich glaube, selbst wenn die Buren mit Dewet an der Spitze hier ein Symphoniekonzert geben würden, um die Sympathie der Braven wäre es geschehen. Carl Waack.

ROSTOCK: Der Anfang der Saison mutete unserem Publikum fast zu viel zu. Der Tenorist Rittershaus eröffnete den Reigen mit einem Lieder- und Opernabend. Seinem Tenor fehlt in der Höhe die Biegsamkeit und der Schmelz. Das Falsett muss zu oft aushelfen. „Vorrei moris“ von Tosti, „Die beiden Grenadiere“ von Schumann, das Trinklied aus der „Cavalleria“ und die Arie aus „Bajazzo“ fanden eine lobenswerte Wiedergabe. Unterstützt wurde er durch Frl. Marie Kleinhanns aus Hannover, die sich als eine talentvolle Pianistin erwies. — Mehr Erfolg noch hatte Fritz Friedrichs der bekannte Bayreuther Darsteller. Seine Gesangskunst ist geklärter. Er zeigte durch den vollendeten Vortrag einer Reihe von Balladen, dass er ein ebenso bedeutender Konzert- als Bühnensänger ist, der mit seiner grossen und schönen Stimme alle Empfindungen zum Ausdruck zu bringen weiss. Eine Abwechselung in den Gesangsvorträgen brachte ein beachtenswertes Klavierquintett von P. Ciuntu, einem hier lebenden gesuchten Musiklehrer. — Das hervorragendste Ereignis war ein Abend des Weingartner-Trios. Das Zusammenspiel der drei Herren war vollendet. Weingartners Beherrschung des Klaviers riss zu enthusiastischen Äusserungen hin. — Dazwischen nahm schon der von unserem städtischen Musikdirektor Heinr. Schulz mit seinem Orchester unter Zuziehung auswärtiger Künstler veranstaltete Beethoven-Cyklus seinen Anfang. Dieser Cyklus wurde mit einem Prolog von Adolf Wilbrandt eingeleitet und wird neben anderen Kompositionen Beethovens die neun Sinfonieen umfassen. Der erste Abend brachte uns die beiden ersten Sinfonieen in einer durchaus würdigen Ausführung, wenn auch in der Besetzung einzelner Instrumente Wünsche übrig blieben. Wir rühmen an dem intelligenten Orchesterdirigenten sein tiefes, verständnisvolles Eingehen in den Geist des Komponisten. Straffe Rhythmik und packende Herausarbeitung der dynamischen Schattierungen und der sich ergebenden Steigerungen sind ein zu schätzendes Charakteristikum seiner Direktionsgabe. C. Krüger.

SCHWERIN: Unsere eben erst einsetzende Konzert-Saison hat schon eine Sensation zu verzeichnen: einen „Richard Strauss-Abend“. Der berühmte Komponist war zu uns gekommen, um dem hiesigen Hofopernsänger Hermann Gura jun. fünfzehn seiner Lieder und Gesänge zu begleiten. Der Gesamteindruck war ein überwältigender, so dass nach jedem Gesange förmlicher Jubel erschallte und dem Komponisten im Verlaufe des Abends ein grosser Lorbeerkranz überreicht wurde. Nicht weniger als sieben Lieder mussten wiederholt werden. Man hofft hier auf die baldige Wiederholung eines „Richard Strauss-Abends“. Fr. v. Wickede.

STETTIN: Das Waldemar Meyer-Quartett brachte in dem ersten von drei angekündigten Kammermusik-Abenden als Neuheit fünf Novelletten von Glazounow. Die rhythmisch und harmonisch ausserordentlich pikanten, in der Lokalfarbe stark aufgetragenen Charakterstücke wollen zumeist Typen verschiedener nationaler Tanzweisen darstellen. Verblüffend drastisch und von einschlagend komischer Wirkung ist namentlich die „Orientale“. Gleichfalls apart erfunden ist das „Interludium in modo antico“, das durch Anklang an alte Kirchentonarten und fugierten Stil ein geistlich gelehrtes Gepräge erhält. In „All' Ungherese“ steigert sich der aus den vier Streichinstrumenten gewonnene Klangreichtum zu solcher Fülle, dass man ein ganzes Heer bald jauchzender, bald schmachtender Geigen



zu vernehmen meint. An Originalität aber steht diese Novellette den erstgenannten nach. Auch die zu nahe an Trivialität streifende „Valse“ fällt merklich ab. Das Interesse, das die Komposition des begabten Russen jeden für fremdartige Tonsprache empfänglichen Hörer einflössen muss, wurde durch den feurig fortreissenden, fein nuancierten Vortrag seitens der Herren Prof. Meyer, Heinecke, Rückward und Löffler noch erhöht.

U. Hildebrandt.

STUTTGART: Seit Zumpe traten die Konzerte der Hofkapelle an die Spitze des musikalischen Lebens. Obrist, der 1895—1900 in Stuttgart wirkte, hob ihr Ansehen namentlich durch vielseitige, unparteiische Berücksichtigung der neueren Tonwerke. Da hatte Brahms neben Strauss Platz, und für Bruckner holte Obrist ebenso mutig die Kastanien aus dem Feuer, wie für Liszt. Die älteren Sachen wurden nicht vernachlässigt, vernünftige Ausgrabungen bereicherten das Repertoire. Die Programme strebten nach künstlerischem Stil, soweit es der leidige Solistenkult des Publikums zuliess. In Pohlig begrüssten dann die Stuttgarter einen Dirigenten ersten Ranges. Er teilt sich mit dem zweiten, ebenfalls sehr begabten Kapellmeister Reichenberger in die Leitung der Abonnementskonzerte. Leider finden diese wieder im schlecht akustischen Königsbausaal statt. Obrists Standhaftigkeit hatte den Festsaal der Liederhalle ausgewirkt. Der erste Abend brachte nichts Bemerkenswertes; dagegen ist fürs Künftige von beiden Kapellmeistern eine Reihe der schönsten Werke von Berlioz, Liszt, Bruckner, R. Strauss, S. v. Hausegger versprochen. — Meister Liszt soll in den Königl. Anlagen ein Denkmal erhalten; von dem Konzert hierfür wird im Dezember berichtet werden. Es dämmert die Erkenntnis, dass Stuttgart durch konservative und konservatorische Einflüsse zurückgebracht worden ist und viel zu erringen hat, was an andern Orten längst fester Besitz ist. Von den Vereinen, die sich der Pflege der Vokalmusik widmen, ist bis jetzt nur zu melden, dass der Moderne Chorverein unter A. Halm Seligpreisungen und Paternoster aus Liszts Christus, und vier Sätze der F-moll-Messe von Bruckner zu Gehör gebracht hat. Aus der Unmasse der künslerischen Einzelleistungen ragen Friedberg aus Frankfurt, Ansorge, der Lisztschüler und der einheimische Stern Max Rauer hervor, der uns in diesen Wochen an seinem Lichte sämtliche Beethovensonaten entzündet — ein Unternehmen, das rückhaltlose Bewunderung verdient und denen, dies können, zur Nachahmung dringend empfohlen sei! Lula Gmeiner hat in einem Liederabend den schwäbischen Sängerinnen ein Vorbild in temperamentvollem Vortrag gegeben. — Die Kaimkonzerte unter Weingartner sind seit Jahren bei uns heimisch geworden. Im ersten der 4 Abende zeigte das Orchester eine herrliche Frische; der Herbst, der ist im Musikleben der wahre Frühling! Weingartner wird in Stuttgart sehr gefeiert. Mit Recht, würden wir gern sagen, wenn die Liebe nicht mit einer befremdlichen Missachtung der Leistungen unserer Hofkapelle erkauft wäre. Ausserdem: was bietet Weingartner in seinen übel zusammengestellten Programmen? Ouvertüren und immer wieder Ouvertüren, die wir im Theater alle Monate und durchaus nicht minderwertig zu hören bekommen. Ausser Ouvertüren nur Werke, die längst beim Publikum eingeführt sind, oder für die unsere hiesigen Hofkapellmeister das Eis gebrochen haben, oder — nun, heraus damit — solche, die ihrer Augenblicks-Wirkung unfehlbar sicher sind. Man darf die Grössen, die die Macht und Mode für sich haben, schon von Zeit zu Zeit auf ihre Verpflichtungen aufmerksam machen, die sie als führende Geister erfüllen könnten.

K. Grunsky.

WEIMAR: An der Wende zur heurigen Wintersaison stand das Festkonzert, welches der unter dem Protektorate des Grossherzogs hier tagende Haupt-Kongress der Zitherverbände Deutschlands und Österreichs im Hoftheater veranstaltete, und das den Beweis erbrachte, dass die Zither mit geschickter Verstärkung durch Streichinstrumente, auch konzertfähig ist, die Zither-Litteratur aber beachtenswerte Werke von musikalischem Werte aufzuweisen hat. Neu war die gleichzeitige Verwendung der „Bariton-Geige“, die sich durch

schönen Ton und hervorragende Resonanz auszeichnete. — Anfangs September gab Herr Ferruccio Busoni sein Abschiedskonzert. Wie bereits im Vorjahr hatte sich Busoni mit einer etwa ein Viertelhundert starken internationalen Gesellschaft angehender Pianisten beiderlei Geschlechts einige Monate im „Tempelherrenhause" recht häuslich niedergelassen. Das an jene in Wolzogens „Kraft-Meyer" zu Liszts Zeiten geschilderten Zustände erinnernde Treiben war verschiedentlich, sowohl im Publikum, als in der Presse als den modernen Anschauungen nicht mehr recht verständlich, beanstandet worden. An dieser durch unsere Klassiker geweihten Stätte blühte nun ein eifriger Busoni-Kultus. Bei diesem Konzert wirkte eine Konzertsängerin, Frau Boye-Jensen mit. Die Stimme dieser „Kontra-Altistin" erwies sich sehr passée, gerade in der Tiefe unzureichend, und hatte nur in der Höhe ein paar runde, kräftige Töne. Herr Busoni wurde zwar wegen seiner anerkannt phänomenalen Technik sehr gefeiert, doch verlegte er sich, um mit Moszkowkis „Anton Notenquetscher" zu reden, zu sehr „aufs donnernde", wodurch er sich namentlich an dem Geist Chopins arg versündigte. „Nicht immer thut's die rohe Kraft, auch Wunder wirkt die Wissenschaft" — und Herr Busoni mag wohl die Ästhetik über der einseitigen manuellen Virtuosität vernachlässigt haben.

In folgendem Konzert erzielte Frau Marie v. Merkl, eine Schülerin der Orgeni, durch ihre vorzügliche Wiedergabe der ihrer Sphäre naheliegenden französischen und italienischen Kompositionen, namentlich der Arie aus „La Perle du Brésil" von Félicien David, einen grossen künstlerischen Erfolg. Das letzte Konzert gaben die Schwestern Kathleen und Bertha Bruckshan. Erstere, eine Schülerin Stavenhagens, erfreute durch einen sehr modulationsfähigen Anschlag, sowie Eleganz und Klarheit ihres Klavierspiels, letztere durch ein temperamentvolles Violinspiel, durch das sie, bei weiterer technischer Ausbildung, bald eine hervorragende Position unter den Geigerinnen gewinnen dürfte.

Dr. Justus Heinss.

WIESBADEN: Das I. Konzert der Königl. Theater-Kapelle brachte unter Prof. Mannstädts Direktion S. v. Hauseggers „Barbarossa", ein feuerloderndes Werk voll kühner Harmonik und lebensvoller Kontrapunktik, doch mit wenig individueller Melodik. Dass es nicht ganz sacht zugehen würde, wo die Völker aufeinander schlagen, die Berge zerbersten, und die alte Kaiserpracht aufersteht, — das liess sich denken; an schneidenden Dissonanzen, mystischen Klängen, an wildem Sturm und Getöse im Orchester fehlt es denn auch nicht, und das Publikum schien endlich mehr betäubt als begeistert. Die Kur-Kapelle unter Lüstners Leitung begann ihre Konzerte mit einer Novität: Max Schillings „Ödipus-Prolog", eine von tiefem Ernst erfüllte Komposition, in welcher der Tondichter, der sonst ja nicht gerade zu den musikalischen Temperenzlern gehört, mit verhältnismässig einfachen Mitteln die rechten, tragisch erhebenden Wirkungen erzielt. Fand grossen Beifall. Colonne machte auf seiner Tournée hier eine der ersten Stationen. Seine Kapelle aus fast lauter jüngeren Kräften zusammengesetzt, spielt mit merklichem Elan. Holzbläser und Streichquartett vorzüglich, daher auch besonders schöne Ausgeglichenheit in den weicheren Partieen. Leichtigkeit und Elastizität traten überhaupt als bester Vorzug des Orchesters hervor, während sich dasselbe mächtigem Schwung und leidenschaftlichem Ausdruck gegenüber zwar nicht ganz ablehnend verhält, aber doch darin von manchen deutschen Orchestern übertroffen wird. Selbstverständlich, dass die französischen Gäste enthusiastische Aufnahme fanden! Otto Dorn.

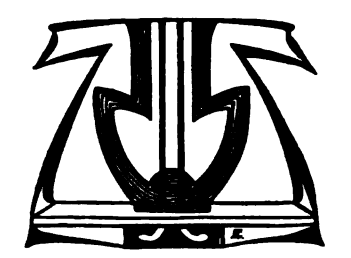
WÜRZBURG: Das 1. Abonnementkonzert der Königl. Musikschule erhielt sein Gepräge durch den Cellisten Hugo Becker, der ausser einigen kleineren Stücken von Bach, Tartini und Jeral das Rubinsteinsche A-moll-Konzert, eine freilich etwas kühle Komposition, spielte. Dass die technisch absolut sichere und im Vortrag noble Spielweise des Solisten berechtigte Anerkennung fand, ist selbstverständlich. Als Orchesternovitäten brachte das gleiche Konzert den Symphonischen Prolog zu „König Ödipus" von Max Schillings, sowie zwei finnische Legenden aus „Kalevala" von Sibelius; für die



Schulung unsers Konzertpublikums ist es sehr bezeichnend, dass namentlich das phantastische Werk von Sibelius offensichtlich starkes Interesse erregte — ein Beweis, wie die Leitung der Musikschule, die neben klassischer Musik stets auch modernen Werken einen Platz in ihren Aufführungen einräumte, auf den Geschmack wirkt. Zu erwähnen wäre noch, dass der einzige grössere Konzertsaal Würzburgs, die Schwannenhalle, einer schon längst nötigen Renovation unterzogen wurde. Über das Resultat der Restaurierungsarbeiten sind die Meinungen allerdings sehr geteilt: vielfach nimmt man an der Bemalung des Saals, die freilich etwas unruhig wirkt, Anstoss. Das Verlangen nach Herstellung einer geräumigeren und würdigen Konzerthalle (ein Projekt zur Adoptierung der Ludwigshalle für die Zwecke des nächsten bayrischen Musikfestes wird gegenwärtig von einer Münchner Baufirma ausgearbeitet) nimmt daher immer mehr an Intensität zu.

Dr. Kittel.





Zum Schluss

Dichtung von

PETER CORNELIUS

Musik von

LEO BLECH

op. 9.

Meinem lieben Freund
und Meister
Engelbert Humperdinck
gewidmet



I. 4.





Sehr ruhig. Mit freundlichem Ernst.
GESANG.
KLAVIER.
Wen' - ge sind's, die mich ver - ste - hen, die mich
neh - men, wie ich bin, die das Wort mir nicht ver -
dre - hen, das ich sprach mit leich - tem
Thema betonen. zögernd
zart
im Zeitmass
Sinn.
p einfach
Die aus ei - ner Spreu von
Verschiebung. (bis *)

f *lastend* *p*

Scher - zen gern er - späh'n - des Ern - stes

mf *p* *mf* *p zart*

Korn, die da schöp - fen, wie vom Her - zen reich und

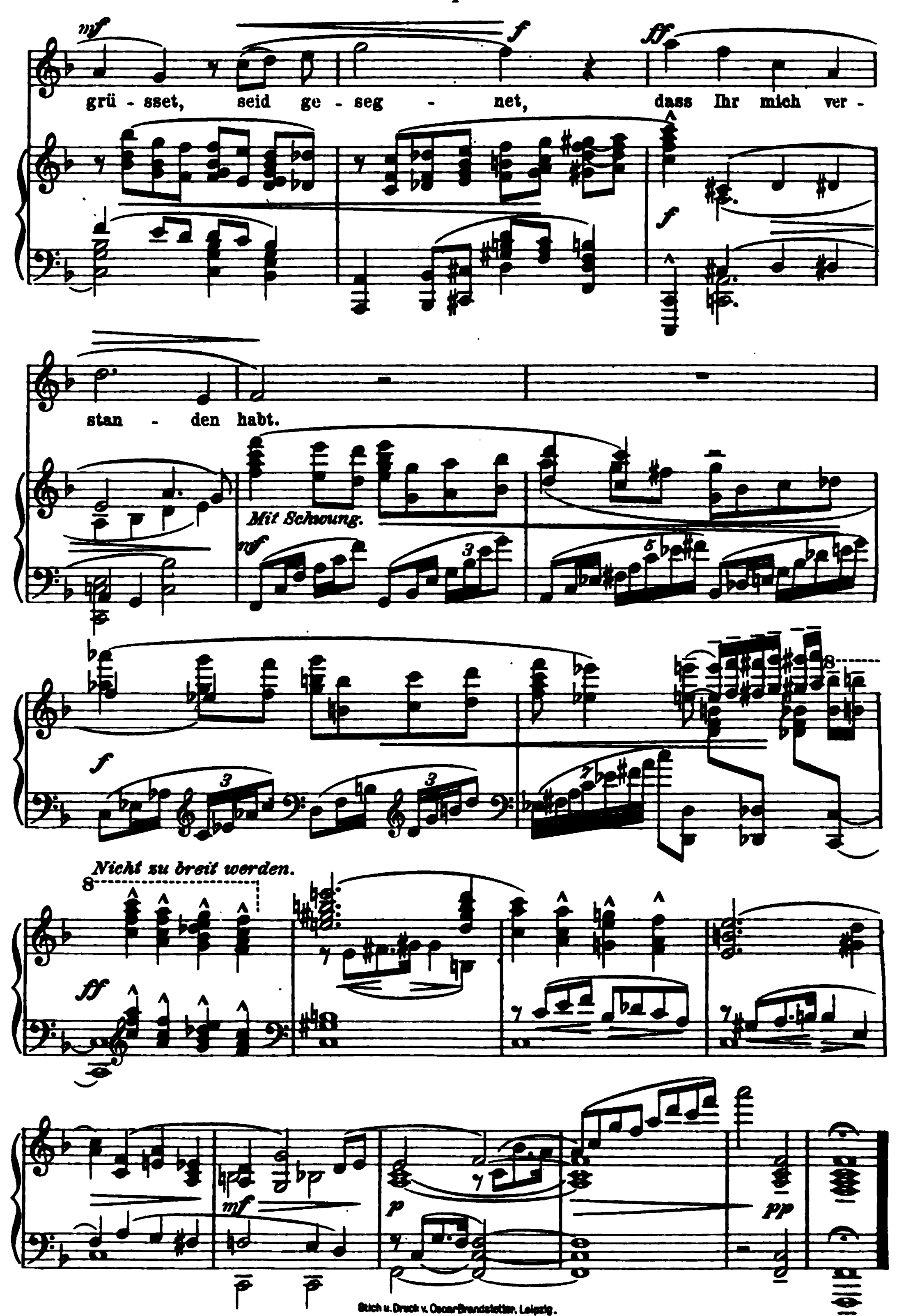
voll, mit immer steigender *f* *mf voll*

spär - lich fliesst der Born. Drum, dass Euch ich bin be -

Wärme *f* *sehr ausdrucksvoll* *p*

geg - net, hat mir recht das Herz er - labt, seid ge -





Stich u. Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.



I. 4

LISZT. BLATT AUS DEM JAHRE 1833





I. 4

KARIKATUR AUF o
ANTON BRUCKNER

Brief von

CARL LOEWE

(Facsimile)

Erste Veröffentlichung



I. 4

Mein theurer Freund!

Unmöglich kann ich die Gelegenheit vorübergehen lassen, um Sie einige Worte des Dankes zu machen, für so viele Liebe und Güte, die Sie mir schon seit längerer Zeit zu schenken die Güte gehabt haben.

Die Ueberbringerin dieser Zeilen ist Fräulein Emilie Mayer, die meine theure Freundin ist und zugleich eine sehr talentvolle Schülerin. Sie hat ihre genialen Symphonieen in Berlin in vielen großen Concerten aufführen lassen und ist von Kennern und Liebhabern stets — bewundert worden! Ich selbst zähle mich zu

Ihren größten Meisterwerken. Sie ist
die einzige ihres Geschlechts, die
sich in unserer Kunst=Litteratur
einen unsterblichen Namen erworben
hat. — Es sind keine Redundanten.
Hier auch in Berlin selbst ist ihr
Erzeugnissen alle diejenigen, und
lesen Sie eine ihrer Partituren,
oder hören Sie zu, wenn
sie gegeben werden; Sie werden
sehen, daß ich zu wenig sagte.
Zugleich componirt sie auch sehr
gute Quartetten, Sonaten mit
Acc. Trio's, gute vierstimmige
Lieder etc. und wird von ihrem
Herrn Bruder, dem Herrn
Apotheker Mayer aus Friedland
in Mecklenburg, erinnere verehrten

[illegible], begleitet.

Wenn Sie diesen edlen und gebildeten Damen Ihre Aufmerksamkeit schenken wollen, so werden Sie mich sehr verbinden!

Meine letzte Arbeit ist „Das Hohelied Salomonis", die ich gestern mit großem Beifall hier zum ersten Male aufgeführt habe, nachdem ich vor 6 Wochen in der Berliner Sing-Akademie ein Oratorium „Hiob" gab, worüber Sie vielleicht in den Berliner Zeitschriften gelesen haben.

Wie geht es Ihnen? mein edler Freund! Sie sind, ich weiß es, gewiß sehr fleißig, und [illegible] immer mehr und größeres. Mögen alle Grazien Sie fördern, der Ihr klares [illegible] [illegible] nennen heißt.

Ich grüße Sie auf das herzlichste und bin in alter Liebe ganz der Ihrige:

Stettin den 23. Jan. 1856. Dr. Loewe.





I. 4

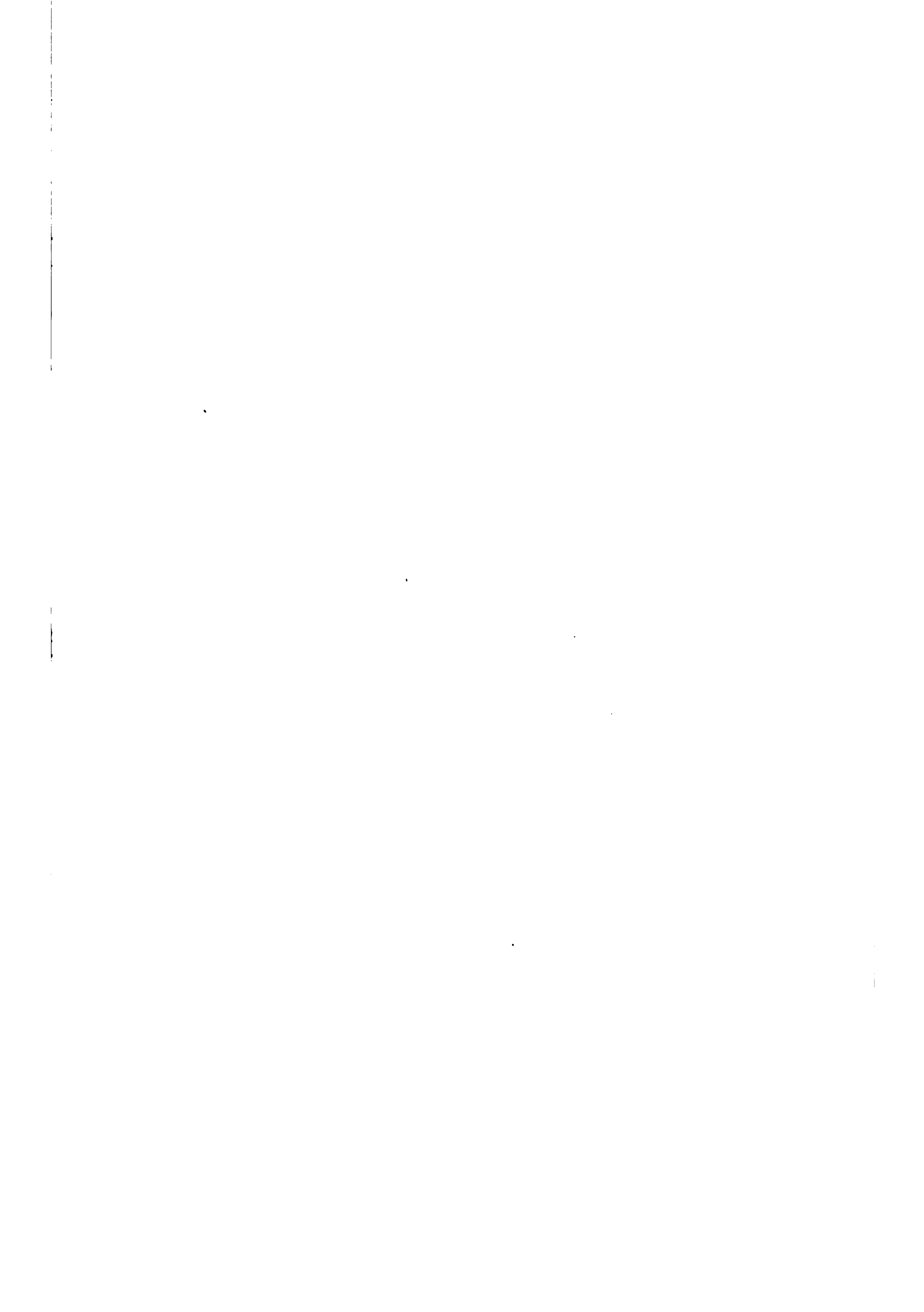
CARL LOEWE. NACH DEM GE-
MÄLDE VON HILDEBRANDT ○





I. 4

DAS OLE BULL-DENKMAL IN BERGEN VON STEPHAN SINDING o





IGNAZ JOSEPH PLEYEL
† 14. NOVEMBER 1831

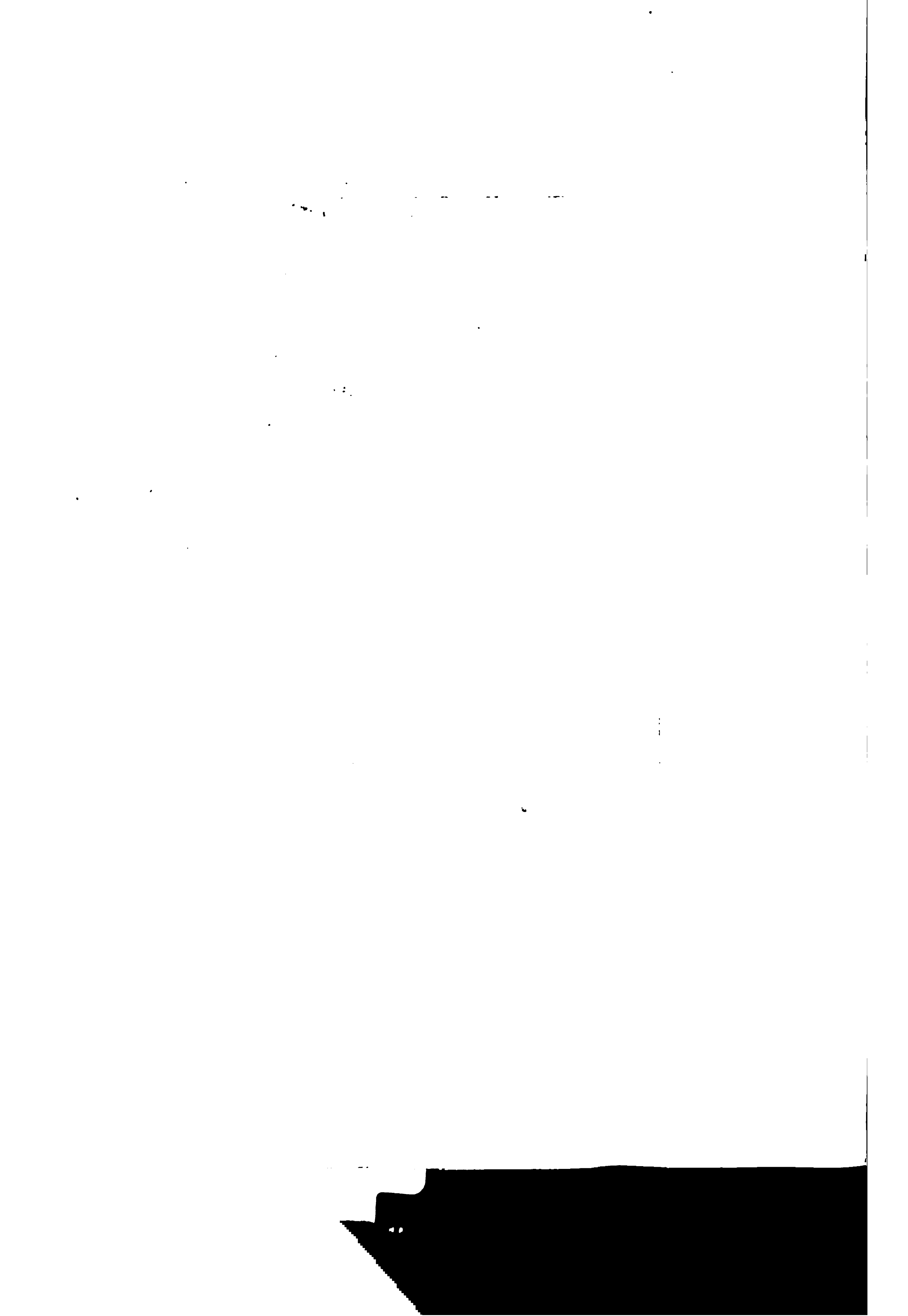






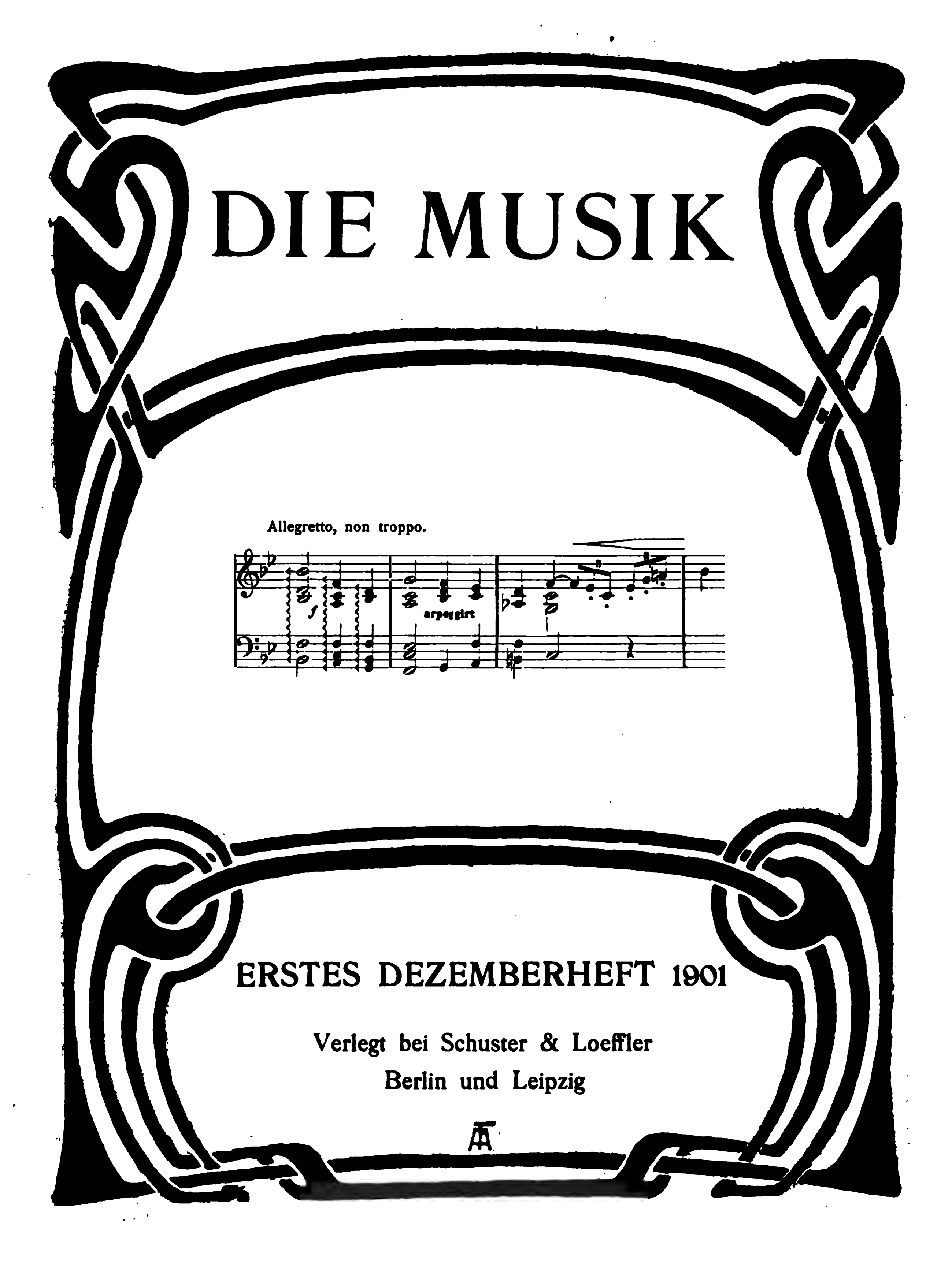
I. 4

DAS MENDELSSOHNDENKMAL AM STADTTHEATER IN DÜSSELDORF ○ ○ ○





DAS MEININGER HOFORCHESTER
UNTER FRITZ STEINBACH ○ ○ ○


DIE MUSIK
Allegretto, non troppo.
arpeggirt
ERSTES DEZEMBERHEFT 1901
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig





HERMANN GOETZ

ÜBER SEINE „WIDERSPÄNSTIGE“

Zur Erinnerung an seinen 25jährigen Todestag
8. Dezember 1876
mitgeteilt von

Kapellmeister Leo Held-Wien

Es mag wohl kein Kleines für den damals als Klavierlehrer in Hottingen bei Zürich lebenden Hermann Goetz gewesen sein, als er von der kaiserlichen Hofoper in Wien den Antrag erhielt, seine Oper „Der Widerspänstigen Zähmung“ zur Aufführung dem Hofinstitute zu überlassen. Durch Zufall hatte der damalige Direktor Johann Herbeck das Werk kennen gelernt und sich mit ganzem Eifer für die Erstaufführung eingesetzt. Ganz begeistert schreibt er dem Komponisten:

„Ihr Werk hat mich entzückt. Ich kenne keine neue Oper, die ich höher schätzen und lieben könnte, als Ihre ‚Widerspänstige‘. Sie können sich leicht vorstellen, wie ich gleich nach der überraschenden und schnellen Annahme des Werkes zur Aufführung von allen Seiten bestürmt wurde: ‚Wer ist der Mann?‘ — ‚ist wirklich was daran?‘ — ‚in welchem Stil ist die Musik gehalten?‘ u. s. w. Da haben Sie auch meine Antworten: Ich weiss nur, dass der Komponist Goetz heisst und ‚was daran ist‘, sehr viel, der Stil der Musik ist der Goetzsche — wollen Sie durchaus einen Vergleich — die Oper ist — eine moderne ‚Hochzeit des Figaro‘. — — — — An einen grossen Erfolg beim Publikum glaube ich, kann ihn natürlich nicht verbürgen, das aber ist meine Überzeugung: wenn Jemand durchfällt, der Komponist ist es nicht, dem dies Unglück passieren kann“. —

Später schreibt Herbeck noch über die Besetzung und setzt hinzu: „Mir selbst, der ich seit beinahe zwei Jahren keine Oper dirigierte, soll es ein ehrendes Vergnügen sein, selbe vom Pulte zu leiten“.

Der Rest des Briefes betrifft die so überaus geschwächte Gesundheit des Komponisten. Herbeck bittet ihn, er möge sich schonen: „wollte Gott, ich könnte Sie von dem schauderhaften Lektioniren befreien, damit Ihre geschwächte Gesundheit wieder gekräftigt wird“.

Goetz ist über so viele warme Anteilnahme aufs innigste ergriffen. In einem Dankschreiben will er den Eindruck, den er von dem Briefe Herbecks erhielt, gar nicht schildern: „denn von Rührung und Thränen sollte unter Männern nicht gesprochen werden. Und doch, wenn Sie

wüssten, was ich so viele Jahre hindurch gelitten habe, wie oft unbedeutende Tröpfe mich misshandelt, selbst tüchtige Männer mich missverstanden und geringgeschätzt haben — und dann jetzt Ihr Brief — — Ich bin tief bewegt und bis ins Innerste glücklich, und dass ich es bin, ist Ihr Werk!"

Nachdem auch die Besetzungsfragen erledigt waren und dem Wunsche des Komponisten Rechnung tragend Frau Bertha Ehnn mit der Titelpartie betraut wurde, setzte sich der Komponist mit dieser in Verbindung, um in einem sehr interessanten, hier zum erstenmale veröffentlichten Briefe seine Ansichten über den Charakter der Katharine klarzulegen. Goetz schreibt:

Hochverehrte Frau!

Mit schüchternem Grusse naht sich Jemand, der Ihnen persönlich ganz unbekannt, doch geistig Ihnen bereits nahe getreten ist. Haben Sie doch meinem Werke bereits mancherlei Mühe und Anstrengung gewidmet, und wenn jener Entscheidungsabend, auf den ich mit Sehnsucht und mit Bangen hinausblicke, günstig für mich ausfällt, wie unendlich bin ich Ihnen dann zu Danke verpflichtet! Ach! dass von diesem Dank, den ich Ihnen gern mit ganzer, ungetheilter Seele aussprechen möchte, sogleich die Wehmuth sich mischen muss! Ich werde nicht Zeuge sein dürfen der herrlichen Gestaltung, welche Sie meiner Katharine verleihen werden, wenigstens jetzt nicht — der Zustand meiner Gesundheit erlaubt mir die Reise für diesen Winter durchaus nicht. Aber so wird es nicht bleiben; zum ersten Male in meinem Leben habe ich jetzt Hoffnung (und auch Sie helfen mir dazu), nur noch meiner Gesundheit und meiner Kunst leben zu dürfen, und so hoffe ich denn freudig, dass auch die alte Kaiserstadt bald nicht unerreichbar mehr für mich sein wird.

Darf ich Ihnen nun noch ein wenig plaudern von dieser Katharine, die so manches Jahr meines Lebens meine treue Gefährtin gewesen ist, ohne dass meine liebe Frau Laura, geborene Wirth, ihretwegen eifersüchtig geworden wäre? Darf ich? Natürlich will ich mit Folgendem Ihrer freien, künstlerischen Auffassung in keiner Weise vorgreifen, aber trotzdem hören Sie vielleicht gern, welchen Eindruck das Käthchen von Padua auf mich gemacht hat.

Katharine ist aufgewachsen in einer ausserordentlich weichlichen, kraftlosen Umgebung, auf welche ihre Kernnatur sie bald mit Geringschätzung und unsäglichem Stolze herabschauen lehrte. Dieser Stolz, diese Verachtung des weichlichen Treibens ihrer Umgebung sind es, die in der ersten Scene des ersten und in der ersten des zweiten Aktes hauptsächlich hervortreten müssen; und die Übertragung dieser Verachtung



von ihrer Umgebung auf die ganze Welt, in der sie noch nichts ihrer Würdiges gefunden hat, spricht sich in ihrem Liede aus:

„Ich will mich Keinem geben“ etc.

Aber der Mann ist bereits nahe, dessen Felsennatur noch aus weit kräftigerem Stoffe ist, als die ihrige — ich komme zu der wichtigsten Scene der Oper, der vierten des zweiten Aktes. Petruchio hat um sie geworben, sie glaubt ihn höhnisch abfertigen zu können, wie sie schon so Manchen heimgeschickt. Er verspottet sie auf's Freundlichste mit ihrer Abweisung, die sie vergebens wiederholt. Er stellt sich immer entzückter von ihrem Benehmen. Darüber wird sie so heftig, dass er endlich sein absichtliches Missverstehen aufgiebt, ihr aber des Bestimmtesten erklärt: „Es ist unabänderlich, Du wirst jetzt meine Frau“.

Von diesem Augenblick an ist sie innerlich gebrochen. Der erste kräftige Widerstand, den sie in ihrem Leben erfährt, macht einen ungeheuren Eindruck auf sie. Zwar ergiebt sie sich noch lange nicht; aber Petruchio rückt wie ein unbesiegbarer Feldherr unentwegt seinem Ziele näher, sie muss sich trotz ihres Sträubens umarmen und küssen lassen — und gerade dieser unverrückbar starre Manneswille nöthigt ihr wider ihren Willen Sympathie ab, und Petruchio liest uns in ihrer Seele, wenn er spricht:

„Liebst Du mich jetzt schon“ etc.

Über den Schluss des Punktes: „Ich möcht' ihn hassen,
„Ich möcht' ihn zerreissen,
darüber kein Wort! das muss für sich selbst sprechen, o könnt' ich es hören von Ihnen! Auch die letzte Scene des zweiten Aktes ist klar. Katharine rafft sich im Beisein der Andern zu erneutem Widerstande auf, der ihr wieder nichts nützt.

Eine neue Kränkung muss sie erfahren, der Bräutigam hat sich nicht eingestellt zur festgesetzten Trauung. Da heisst es plötzlich, er komme doch noch. Da braust sie von Neuem auf, und kann nicht Worte genug finden, ihn zu schmähen und zu schelten — so lange er noch nicht da ist. Er kommt — kommt in einem Aufzuge, in einer Stimmung, die eine neue Beleidigung ist für sie. Da schwindet ihre Kraft und jeder Versuch, Petruchio gegenüber die Würde des beleidigten Weibes aufrecht zu erhalten, geht unter in der Erinnerung an den tollen Übermuth, den sie selbst so viele Jahre an ihrer Umgebung ausgelassen und in dem Gedanken, dass Petruchios Betragen eben nur die gerechte Strafe für jenen Übermuth ist. Aber je gerechter dieselbe ist, um so tiefer ist Katharinens Seele verwundet und die wenigen Worte, die sie in dieser Scene hat, könnnen nicht bedeutsam genug aufgefasst werden. Mit dem Ausdruck des innersten Entsetzens weist sie Petruchio ab, wenn er sie in diesem Moment umarmen will: Ich bitt' Euch, lasst mich — etc. Von grösster Wichtigkeit

ist nun die letzte Scene des 3ten Aktes. Katharine hat ihre Ohnmacht diesem Manne gegenüber gefühlt, der Übermuth ihrer schlecht erzogenen Jugend fängt an zu schmelzen, und die liebenswürdige Natur, die von jeher darunter gelegen, erwacht. Alle bitten Petruchio, er möchte zum Hochzeitessen bleiben. Da bittet auch sie, und da er's abschlägt, fleht sie weich und rührend noch einmal, und sie, die für gefühlvolles Wesen sonst nur Spott und Verachtung hatte, wendet sich zum ersten Male an sein Herz. Aber Petruchio weiss, was er will, weiss, wen er zu bändigen hat; die Bitte ist wieder umsonst. Da rafft sich Katharine zu ihrem letzten Wiederstande auf, indem sie von allen Anwesenden, welche Petruchios Absichten nicht verstehen, unterstützt wird. Alles umsonst, er bleibt auch diesmal Sieger.

Der vierte Akt ist nicht misszuverstehen. Katharinens Übermuth ist für alle Zeit gebrochen, sie verzichtet auf jeden Kampf, und bittet nur um Gnade — und Liebe. Natürlich endet Petruchio nun das „Gaukelspiel" wie er es selbst nennt, er hat sein Ziel erreicht. —

Sie werden finden, dass diese Katharine in vielen wesentlichen Punkten stark abweicht von der Katharine des Shakespearschen Lustspiels und ich kann Sie nicht genug warnen jeden Versuch, aus der Darstellung des Lustspiels für die Charakteristik dieser Katharine gewinnen zu wollen. Im Einzelnen mag es hie und da möglich sein, aber im Ganzen genommen, ist die Katharine meiner Oper eine ganz andere Persönlichkeit, als die des Lustspiels, und muss nur aus der Oper selbst heraus aufgefasst werden. — Verzeihen Sie mir, hochverehrte Frau, dass ich Sie so lange aufgehalten habe mit Dingen, die sich eigentlich von selbst verstehen. Empfangen Sie nochmals meinen innigsten Dank für alle Mühe, Anstrengung — — und künstlerische Begeisterung, welche Sie dieser Partie weihen wollen, und seien Sie aus weiter Ferne mit verehrungsvollem Herzen gegrüsst von Ihrem, Ihnen ganz ergebenen

Hermann Goetz

Hottingen bei Zürich, 13ten Januar 75.

Nun kam endlich der Tag der ersten Aufführung. Frau Ehnn und auch Herbeck meldeten den grossen Erfolg, den die „Widerspänstige" errungen. Goetz depeschiert zurück: „Innigsten, heissesten Dank. Vielleicht mein Leben zu danken". — Gleich darauf kam auch ein weiteres Dankschreiben an Frau Bertha Ehnn, in welches sich aber schon die Sorge um den nachhaltigen Erfolg seiner Oper mischt.

Hottingen, 3. Februar 75.

Hochverehrte Frau!

Noch im ersten Freudensturme, in den mich Ihr liebes Telegramm und ein ausführlicher Bericht von Direktor Herbeck versetzt haben, treibt

es mich, Ihnen zu danken und immer wieder auf's herzinnigste zu danken für die Liebe und Hingebung, die Sie der Partie der Katharine gewidmet haben. Auch Herr Herbeck verweilt ganz besonders bei Ihrer genialen Leistung als Katharine, und ich fühle tief, wie unendlich viel von dem Erfolge ich auf Ihre Rechnung zu schreiben habe. — Ach, dass ich nicht zugegen sein konnte; dass ich nicht morgen schon in den Waggon stürzen kann, das herrliche Wien als Ziel im Auge! Für den Moment ist das freilich unmöglich. Die lange Spannung und Aufregung, die anstrengenden Arbeiten und Klavierstunden, die ich trotzdem nicht abschütteln konnte, bis die Entscheidung gekommen war, haben mich jetzt für eine grössere Reise unfähiger gemacht, als ich es jemals war. Dennoch denke ich unablässig an die Möglichkeit einer Reise nach Wien und wenn 8 bis 14 Tage vollständiger Ruhe mich hinlänglich kräftigen sollten, das Wetter um jene Zeit auch nicht zu unfreundlich, und die Wiederspänstige noch auf dem Repertoire, so wäre es vielleicht doch möglich, dass ich mir den höchsten Wunsch, den ich jetzt fühle, erfüllen könnte. — Dennoch wäre es sehr gewagt, hauptsächlich meiner Gesundheit wegen, und auch noch in anderer Hinsicht. Verzeihen Sie mir, hochverehrte Frau, wenn ich es wage, Sie bei dieser Gelegenheit noch um Ihre ganz offene, rückhaltlose Meinung über die wahrscheinliche Zukunft meiner Oper zu fragen. Sie haben bereits eine so gütige Ansicht über die Oper selbst ausgesprochen; aber ein anderes ist der künstlerische Werth eines Werkes und oft ein sehr anderes der Erfolg, namentlich der nachhaltige Erfolg desselben. Sie würden mich ausserordentlich verbinden, wenn Sie mir ohne Rückhalt, wenn es sein müsste, schonungslos Ihre Ansicht mittheilen würden, ob die Wiederspänstige wahrscheinlich viel Wiederholungen erleben, mit einem Worte, auf dem Repertoir bleiben wird — oder nicht. Verzeihen Sie mir endlich noch eine Frage! Frank schrieb mir, dass Sie im März Ihren Urlaub antreten, dass dann also die Wiederspänstige zurückgelegt werden muss. Darf ich Sie jetzt nur um ein etwas genaueres Datum bitten, bis zu welchem Termine ich Sie jedenfalls noch in Wien treffen, und hoffentlich auch als Katharine sehen und hören könnte. Wohl ist es möglich, dass ich Ihre Mittheilung nicht benutzen könnte, dass ich auch darauf wieder resignieren müsste — aber es kann auch anders gehen. Was meine erste Frage betrifft, so verschieben Sie die Beantwortung derselben vielleicht lieber bis nach einer späteren Aufführung — oder vielleicht sind Ihnen diese Fragen überhaupt unangenehm? Doch das hoffe ich nicht; und so empfangen Sie nochmals meinen herzlichsten Dank und den hochachtungsvollen Gruss

Ihres Ihnen dankbar ergebenen

Hermann Goetz.

Weniger günstig als beim Publikum war die Aufnahme der neuen Oper bei der Wiener Kritik. Begreiflicherweise war daher der Komponist auf diese sehr schlecht zu sprechen. So schreibt er an Herbeck:

„Man sollte ein Gesetz machen, dass kein Kritiker vor der dritten Aufführung sein Urtheil abgeben dürfe, oder er sollte wenigstens die Partitur genau kennen. Köstlich ist der Vergleich mit den ‚Meistersingern'. Die Frechheit des Einen, der mir ganze Seiten Partitur in der dortigen Partitur nachweisen will, wird dadurch unübertrefflich lächerlich, dass ich, ganz offen herausgesagt, die ‚Meistersinger' fast gar nicht kenne. Machen Sie mir kein Verbrechen daraus, ich habe nie einen Ehrgeiz darein gesetzt, absolut Alles kennen zu wollen und ich kenne noch Manches gar nicht, was gründlich zu studieren ich bisher keine Gelegenheit oder Zeit fand. ‚Tannhäuser' und ‚Lohengrin', die ich sehr oft auf der Bühne sah, kenne ich fast auswendig, auch ‚Tristan', den ich zweimal in München sah, kenne ich sehr genau. Mit den ‚Meistersingern' glückte es mir bisher niemals, sie sehen zu können, wenn ich gerade reisen konnte. Und eine Wagnersche Partitur oder Klavierauszug zu studieren, bevor ich das Werk auf der Bühne gesehen, ja ohne Aussicht dazu, dazu habe ich mich niemals entschliessen können. Gerade bei den ‚Meistersingern' habe ich's einmal versucht und schon nach den ersten Seiten als unfruchtbar aufgegeben. Nun bitte ich Sie aber dringend, machen Sie von diesem offenen Geständnisse, das nur für Sie bestimmt ist, keinen weiteren Gebrauch. Wenn ich vor irgend etwas in der Welt Furcht habe, so ist es der Fanatismus der eingefleischten Wagner-Enthusiasten. Vielen darunter stehe ich persönlich sehr nahe, und es würde mich sehr schmerzen, mit ihnen zu zerfallen — aber als Partei betrachtet, möchte ich's lieber mit der spanischen Inquisition zu thun haben." —

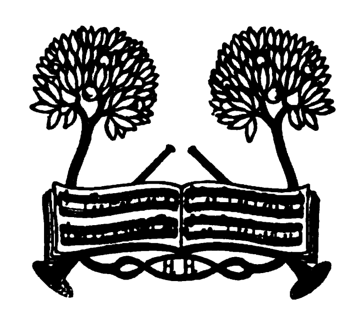
Die teilweise recht ungünstigen Kritiken mögen das Ihrige dazu beigetragen haben, dass der „Widerspänstigen Zähmung" nur fünfmal in Wien gegeben wurde. Am 4. April 1875 war die letzte Aufführung. Vergeblich hoffte der Komponist in der nächsten Spielsaison eine Wiederaufnahme.*) Überall wohin er sich diesbezüglich wandte, fand er taube Ohren. Sein Gesundheitszustand wurde immer schlechter und schlechter. Wenige Wochen vor seinem Tode (3. Dezember 1876) schreibt er der von ihm so sehr verehrten Darstellerin der Katharine, sie möge sich für eine Wiederholung einsetzen. (Aber auch die Bemühungen der damals hochgefeierten Frau Bertha Ehnn waren erfolglos.) Hier die diesbezüglichen Stellen des Hottingen bei Zürich, 26. Oktober 76 datierten Briefes:

„Und darf ich noch mit einigen Worten meiner Wiederspänstigen gedenken? — Bald sind es nun 2 Jahre, dass Ihr gütiger Brief über die

*) Eine solche fand erst 1882 statt.

Oper, dann die allseitigen Berichte über Ihre geniale Leistung als Katharine, sowie über den, wie es damals schien, äusserst günstigen Erfolg des Werkes mich so glücklich machten; und unzweifelhaft habe ich es auch jenen ersten Wiener Aufführungen zu danken, dass die Oper nachher so rasch über die meisten deutschen Bühnen ging. Da wechselte die Direktion des Hofoperntheaters und die Wiederspänstige ward zurückgelegt. Ich verstand dies damals sehr gut; es waren kritische Zeiten, und zu den Kassenstücken konnte die Wiederspänstige wohl kaum gerechnet werden, obgleich die Kassenerfolge damals gar nicht so übel gewesen waren. Nur, dass sie ganz in Vergessenheit gerathen würde, das hatte ich nicht erwartet; vielleicht ist aber auch das im Prinzip richtig gewesen, und dies ist nun das Einzige, das ich Sie bitte bei Gelegenheit mit einigen fachverständigen Freunden in Erwägung zu ziehen. Dass für eine Oper wie die meinige, die sich überall in erster Linie an Gefühl und Seele wendet, zu deren voller Wirkung überall eine feine und allerfeinste Nuancierung gehört, — dass für sie die kolossalen Räume der Hofoper nicht gerade der geeignetste Raum sein mögen, damit Alles zur Geltung komme, das habe ich von jeher gefürchtet. Aber ich habe keine direkte Erfahrung darüber. Wenn meine Furcht begründet sein sollte — dann, nun dann wollen wir ruhen lassen, was ruht. Sollten Sie aber anderer Meinung sein, und unter den Freunden, die meine Oper sich damals erworben (und es waren nicht wenige) einige Leute von Theatererfahrung ebenso denken — nun wie wäre es dann mit einem neuen Versuch? Freilich, wie viel Mühe und Anstrengung wäre auch damit von Neuem verbunden! Also ich bitte, entscheiden Sie, und seien Sie, was Sie auch für das Richtige halten, der aufrichtigen Dankbarkeit gewiss, Ihres, Ihnen in wärmster Verehrung ergebenen

Hermann Goetz.





ZUR BAYRISCHEN ∘ ∘ ∘ ∘ ∘ ∘ MUSIKGESCHICHTE DES 17. JAHRHUNDERTS

von

Dr. Ludwig Schiedermair-München

Schopenhauer sagt einmal: „Jede Nation spottet über die andere, und alle haben recht“. Man könnte variieren: Jeder Autochthone hebt seine Scholle über die der anderen, und allen ist Berechtigung zuzuerkennen. Für die Entwickelung der Kulturgeschichte, im besonderen für das Geistesleben, gereichten die Sonderbestrebungen und die Sonderentfaltung der einzelnen Völker und Volksstämme zum Vorteil. Wenn wir den Blick von der Gegenwart abwärts lenken und das 17. Jahrhundert an uns vorüberziehen lassen, so werden wir keine einheitliche, vielmehr eine territoriale Entwickelung nicht allein in der Politik, sondern auch in den kulturellen Zweigen wahrnehmen. In *Italien* sammelte man die zersplitterten Kräfte nach dem ergebnislos verlaufenen Kampf um eine nationale Einigung, während man in Kunst und Wissenschaft noch von den Früchten der Hochrenaissance zehrte. In *Frankreich* streckte der Imperialismus seine Fangarme aus, begann ein aus Eigenem schöpfendes Künstlertum sich emporzuringen. Das Haus *Habsburg* suchte seine Aufgabe statt im Osten an den beiden Eckpfeilern des Westens. Die *kleineren deutschen Staaten*, vor allem Bayern, schwankten hin und her, lehnten sich bald an Österreich, bald an Frankreich an, „bezogen“ Künstler aus Italien oder Frankreich, vernachlässigten die nach dem grossen Kriege zusammengebrochene deutsche Volksseele. Für die deutsche Kunst war diese Sonderentwickelung *nicht* zum Nachteil. Es hob vielmehr die Fähigkeit, in die Weite zu schweifen, ohne an Tiefe zu verlieren, steigerte im Kampfe mit den Ausländern die eigenen Kräfte.

Wenn wir nun *Bayern* und speziell dessen Musikentwickelung im 17. Jahrhundert ins Auge fassen, so werden wir zu Betrachtungen und Resultaten kommen, die keineswegs als belanglos übergangen werden können. Es sei gleich jetzt hervorgehoben, dass in Bayerns Centrale, München:

1. *die Oper eingeführt und gepflegt wurde,*
2. *die Probe für die Form der Suite wohl abgelegt wurde,*
3. *der italienische Einfluss seinen Höhepunkt erreichte und dem französischen Boden überlassen musste.*

Wohl nahe liegt der Schluss, dass derartige künstlerische Entwicklungen zur Förderung nicht nur des bayrischen, sondern auch des deutschen Kunstlebens, soweit damals schon von einem solchen gesprochen werden konnte, beitrugen. Es wirft sich nun die Frage auf, wie geschah dies?

Es ist notwendig, vorerst auf die Historiographen der bayrischen Musikgeschichte einzugehen. Die Musikwissenschaft in Deutschland*) ist erst so eigentlich ein Kind unserer Tage. Man weiss, dass die moderne wissenschaftliche Forschung nun in die musikalische Historie und Ästhetik eingezogen ist. Für die bayrische Musik der Vergangenheit ist vor allem der jetzige Professor für Musikwissenschaft an der Universität München Dr. Adolf Sandberger in die Schranken getreten. Unter seiner Leitung wurden die Werke Orlando di Lassos revidiert, in Partitur gesetzt und mit den nötigen Erläuterungen und Einführungen ediert, unter seiner Leitung steht seit dem vorigen Jahre die Herausgabe der „Denkmäler Deutscher Tonkunst in Bayern". In diesem Unternehmen werden nicht zuletzt die Musikverhältnisse des 17. Jahrhunderts in das rechte Licht gestellt werden. Sandberger ist aber auch noch in anderer Hinsicht die Seele der bayrischen musikalischen Forschung. Seine Schüler haben in seinem Geiste die Arbeiten weitergeführt und gefördert und werden wohl in Zukunft auf den nun geschaffenen Grundpfeilern weiterbauen können. So sei im einzelnen hervorgehoben, dass Dr. Arthur Neisser uns über Agostino Steffani, dessen Wirken in München und die von demselben komponierte Oper „Servio Tullio" Näheres bieten wird. Der Domkapellmeister Dr. Wilhelm Widmann in Eichstädt wird uns die Messen des Hofkapellmeisters Joh. Kasp. Kerll kennen lernen lassen. Einen Überblick über die Orgelmusik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts dürfte eine seit kurzem in Angriff genommene Monographie des allerdings schon am Anfang des 18. Jahrhunderts lebenden Organisten Christ. Petz bringen. Die gesamten Musikverhältnisse wie auch die Entwickelung der bildenden Kunst und der Litteratur in den Jahren 1650—79 versuchte Verfasser dieser Zeilen in einer im nächsten Jahre erscheinenden Schrift „Künstlerische Bestrebungen am Hofe des Kurfürsten Ferdinand Maria von Bayern" klarzulegen. Inwieweit dies bei dem grossen Umfange des hiezu notwendigerweise zu verarbeitenden Materials geschehen konnte, möge dahingestellt sein. Einzelheiten und Details näher zu beleuchten, sei die Aufgabe künftiger Forscher.

Allgemeineres Interesse erweckt wohl die Frage: wodurch ist die musikalische Forschung in den Stand gesetzt, ihren Vorwürfen gerecht zu werden. Da ist es nun vor allem angebracht, dass grössere Perioden in einzelne Abschnitte zerlegt werden. Die in den letzteren zu Tage

*) Vgl. meinen gleichnamigen Aufsatz in der „Musik- und Theaterwelt" 1900.

tretenden Persönlichkeiten, besonders die in exponierten und leitenden Stellungen befindlichen, sind dann gesondert zu behandeln. Ist dies geschehen, so kann durch Zusammenstellung, gegenseitige Vergleichung und durch Rückschlüsse ein Bild eines grösseren Zeitraums gezeichnet werden. Für die Behandlung der einzelnen Persönlichkeiten sind zwei Punkte in Betracht zu ziehen, der Lebens- und Werdegang des Künstlers und die Kritik und Analysis*) der Werke desselben. Wodurch gewinnen wir Aufschlüsse über die Lebensschicksale eines Künstlers? Da ist ein Weg einzuschlagen, bei dem Mühen und Zeit nicht gespart werden können. Zum Teil mögen ja Tagebücher, Aufzeichnungen und gedrucktes Material die Arbeit erleichtern, in den/meisten Fällen jedoch ist die archivalische Recherche unerlässlich. Diese ist mit mancherlei Schwierigkeiten verbunden. Die Archivalien sind teilweise unvollständig und müssen durch Angaben aus Rechnungen, Verzeichnissen u. s. w. zu ergänzen versucht werden. Für die bayrische Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts und auch früherer und späterer Zeiten bieten die Münchener Archive wertvolle Materialien. Durch die Verarbeitung der Personalakten, Inventarien, Hofzahlamtsrechnungen u. s. w. lässt sich zumeist ein deutliches Bild einer Persönlichkeit im Geiste schauen. Zuerst also das „Sammeln“ und dann die Verarbeitung des Materials zu einem logisch und klar gefügten Ganzen. Man sieht, dass der Musikgelehrte wenigstens bei der Arbeit früherer Jahrhunderte mit dem Historiker einen Weg geht und daher auch die Kenntnis des Rüstzeugs des Historikers besitzen muss. Erst im zweiten Teile, bei der Behandlung der Werke, kommt der Fachgelehrte zum Worte. Das Wissen und Können, welches dem Fachmann in der Musik zu Gebote stehen soll, lässt sich mit den Worten: Theorie und ästhetisches Empfinden bezeichnen. Die theoretischen Mittel erweitern in diesem Falle die Kenntnis des Baues eines Tonstückes um das Eindringen in die alte Mensuralmusik und die früheren Formen und Ausdrucksweisen der Vokal- und Instrumentalmusik. Es ist ferner notwendig, sich in die zu behandelnde Epoche geistig zurückversetzen zu können, das moderne musikalische Empfinden und Fühlen gleichsam abzustreifen, um an die Stelle unseres in den letzten Dezennien (je nach Anschauung) so sehr gesteigerten oder zurückgegangenen Geschmackes sozusagen eine Naivetät und Vorurteilslosigkeit in der Abschätzung der Licht- und Schattenseiten eines Werkes zu setzen. Dass dies nur durch intensives Vertiefen in die alte Musik erreicht werden kann, braucht wohl nicht eigens erwähnt zu werden.

Wie schon aus obigen Darlegungen hervorgeht, ist die Erforschung der Musik des 17. Jahrhunderts in Bayern noch keineswegs zu einem

*) Diese lässt sich bei Essays u. s. w. für die breite Öffentlichkeit vielleicht umgehen, doch keineswegs bei Werken wissenschaftlichen Charakters.

Abschluss gelangt. Zu dem Bau sind noch viele Steine und Zieraten herbeizutragen. Die bedeutendsten Musiker der damaligen Zeit sehen wir, soweit wenigstens München in Betracht kommt, zugleich auch in öffentlichen Stellungen. Sie waren entweder als Hofkapellmeister oder als deren Stellvertreter, als Konzertmeister oder als Organisten thätig. Entweder Italiener von Geburt oder aus der italienischen Schule hervorgegangen, späterhin auch von der französischen Musik beeinflusst, bethätigten sie sich als Kirchenkomponisten oder als Opernkomponisten, schrieben sie Orgelstücke oder Kammerduetts. Die Leitung der Münchener Hofkapelle knüpft sich an die Namen: Jacopo Porro, Joh. Kaspar Kerll, Ercole Bernabei und (dessen Sohn) Giuseppe Antonio Bernabei.

Porro war seit dem Jahre 1635 in München als Hofkapellmeister thätig. Er ist eine Persönlichkeit, die für die bayrische Musikgeschichte von Bedeutung ist. Leider fand Porro bis auf unsere Zeit nirgends Würdigung. Man kannte kaum seinen Namen. 1653 wird ihm eine Unterstützung zu einer Reise nach Italien gewährt, vielleicht um dort seine Gesundheit zu stärken und neue Sänger für die Kurfürstin Adelaide ausfindig zu machen. Auf dieser Reise nun verpflichtete er den berühmten Bassisten Ferrucci für die Münchener Oper. Im Herbst 1655 weilte er bereits wieder in München. Hier begann er zu kränkeln und die Ausübung seines Amtes auszusetzen. Er siechte dahin und starb im Sommer 1656, nachdem ihm bereits Kerll zur Unterstützung beigegeben worden war. Die Patres Karmeliter bestatteten Porro zur Ruhe.

Porro war im eigentlichen Sinne Kirchenkomponist. Messen, Litaneien, Offertorien schrieb er, wie er selbst sagt, in grosser Anzahl. In einer „Designatio compositionum à suo Capella Magistro ante discessum hic relictarum“ finden wir neben zahlreichen kirchlichen Stücken auch „Balleti per il seruitio di tavola“ verzeichnet. Doch erscheint es fraglich, ob diese von ihm selbst herrühren oder einem Mitglied der Kapelle zuzuschreiben sind. Vielleicht wird man unter ihnen einfache Suitenmusik, Lieder und Tänze, wie sie die Pfeifer und blasenden Stadtmusikanten seit längerer Zeit pflegten, zu verstehen haben. Auf jeden Fall aber dürfte die Aufzählung der „Balleti“ im Notenverzeichnis Porros bestätigen, dass die Volksmusik auf dem Wege des Festspiels bereits in die Säle der vornehmen Kreise gelangt war. Die musikalische Form der „gemeinen“ Stadtmusikanten wurde also schon unter Porro von ernststrebenden Musikern beachtet und verwendet. Leider ist von diesen ersten Ansätzen der Suitenmusik nichts auf uns gekommen.

Ein deutscher Musiker sollte Porros Nachfolger werden und den Stuhl Lassos besteigen: Joh. Kaspar Kerll. Dieser hatte sich als Schüler Joachim Carissimis zum tüchtigen Organisten und Komponisten ausgebildet. Nachdem er bereits in den letzten Jahren Porros die Stelle eines

Vizekapellmeisters bekleidet hatte, wurde er 1656 zum wirklichen Kapellmeister befördert. Seine Anstellung war ein Sieg der sich emporringenden deutschen Musiker. Kerll schrieb zwei Opern „l'Oronte" und „l'Erinto", von deren Partituren uns nichts erhalten ist. Auch der Kirche und dem Unterrichte seiner Schüler widmete Kerll manches Stück. Seiner Kompositionsart wurde am Hofe lebhafte Anerkennung gezollt. 1659 wurde er zum kurfürstlichen Rat ernannt. In den ersten Zeiten seines Amtes musste es ihm vor allem darum zu thun sein, seine Stellung und Autorität gegenüber den ränkesüchtigen italienischen Musikern zu wahren. Und Kerll war, wie seine Briefe zeigen, eine energische Persönlichkeit. Unentwegt richtete er Gesuche an den Kurfürsten um Verbesserung seiner Stellung und materiellen Lage. Er wird wohl auch seine Autorität bei seinen Untergebenen aufrecht erhalten haben. Bei ihm waren nicht, wie bei seinem Nachfolger Bernabei, eigene Erlasse an die Hofmusiker nötig. 1668 wurde ihm die besondere Gnade eines Lehensbriefes von 6000 fl erwiesen, und 1670 bewilligte ihm der Kurfürst das „Futter für zwei Pferde". Kerlls äussere Lage war also eine günstigere geworden. Die Auszeichnungen von Seite des Hofes erregten wohl die Eifersucht seiner Kollegen und den Neid der ihm unterstellten italienischen Musiker. Vielleicht wurde auch durch die Anstellung der beiden Musiker Wolfgang und Joh. Kaspar Teibner, wieder zweier Nichtitaliener, und ihre Bevorzugung am Hofe der Gegensatz zwischen dem Kapellmeister, dem man die Schuld hieran beimass, und den Italienern noch mehr verschärft. Die Intriguen und Feindseligkeiten erreichten ihren Höhepunkt, als Kerll die „missa nigra" komponiert hatte. 1673 verliess er seine Münchener Stellung. Zunächst wanderte er nach Wien, wo er in Kaiser Leopold I. einen Gönner erwarten durfte. Kerll starb 1693 jedoch zu München und fand hier seine letzte Ruhestätte. Mit ihm schied ein bedeutender Musiker aus dem Leben.

Kerll komponierte weltliche und geistliche Musik. Die produktiven Musiker der damaligen Zeit mussten eben für Theater und Festspiele wie für die Kirche ihre Kräfte einsetzen. So schrieb Kerll 1669 ein „Requiem à 5 vocibus", das den gewandten Kontrapunktiker erkennen lässt, aber wie das „Sanctus" (Kanon) zeigt, auch empfundene Stellen aufweist. Wie sich Kerll im „Requiem" durch die schlichte, edle Ausdrucksweise als Schüler Carissimis bekannte, so ging er auch der deutschen Suitenmusik nicht aus dem Wege. Um vielleicht Unterrichtsmaterial für seine zahlreichen Schüler, zu denen auch Agostino Steffani zählte, zu haben oder neue Stücke für die Hoffeste zu beschaffen, verfasste er Suiten für Streichorchester, Stücke für Klavier und Orgel, darunter Toccaten. Die letzteren sind in freier phantasieartiger Weise, auch in Fugenform durchgeführt. Das Motiv wechselt im Verlaufe des Stückes mehrfach die Taktart. In das Jahr 1677 fällt die Vollendung seines Oratoriums von der hl. Natalia, das den Titel trägt:

„Pia et fortis Mulier in S. Natalia S. Adriani Martyris Coniuge esepressa Angustissimis Majest atibus Leopoldo invictissimo Romanorum Imperatori et Eleonorae Magdalenae Theresiae Dum Litterarijs Victoribus Caesarea munificentia annua praemia decernerentur. Ab Academia Inventute Caesarei Collegii Soc. Jes. Viennae in Scenam data. Anno reparatae salutis M D C I. XXVII.“ Das Werk enthält programmatische Ansätze, äusserliche Picanterieen und koloraturartige Melismen. Soli und Chor wechseln ab. Arien und Ritornellen sind in reichlichem Masse vorhanden. Im Jahre 1689 erschienen zu München sechs Messen zu 4, 5 und 6 Stimmen „cum instrumentis concertantibus, vocibus in Ripieno, adiuncta una pro Defunctis cum seq: Dies irae“, gewidmet Kaiser Leopold I. Der Komponist zeigt sich in diesen gegenüber Palestrina und Orlando namentlich hinsichtlich der Textbehandlung weniger sorgfältig und freier. Einzelne Worte wiederholen sich. Die Messen stehen noch auf dem Boden der Kirchentonarten. Mit Sorgfalt verwendet Kerll Kontrapunkt und Imitation. Die Themen sind ausgesponnen, einzelne Silben öfters die Träger mehrerer Töne. Ungemein dünn ist das Orchester behandelt, wird jedoch selbständiger gestaltet. Bemerkenswert ist, dass Kerll auch ein „Media vita in morte sumus“ komponierte und es mit grossem Ernste erfasste. Doch scheint dasselbe einer früheren Periode anzugehören.

Für die moderne Musik wurde an Stelle Münchens immer mehr Nürnberg und Augsburg massgebend. In der Kammermonodie und den Kammerduetts behauptete München noch weiter den Vorrang. Während der weltlichen Tonkunst zum Teil mit neu aufgenommenen französischen Elementen aus der Nürnberger Komponistengruppe wie aus dem bayrisch-schwäbischen Kreis heraus namhafte Vertreter erwuchsen, erhielt die Kammermonodie in München einen bedeutenden Tonsetzer in Ercole Bernabei.

Bernabeis Stärke als Komponist lag in der kirchlichen Musik. Schon in den Wintermonaten 1673 schien sich der Münchener Hof für ihn zu interessieren. Einige Kirchen- und Kammermusik, die Bernabei allerdings nur mit Widerwillen fremden Händen anvertraute, wurde nach München gesandt. Und diese Kompositionen scheinen am Münchener Hof gefallen zu haben; denn schon im Februar 1674 wurde mit Bernabei wegen der Kapellmeisterstelle verhandelt. Bernabei nahm gerne das Anerbieten an. Als die letzten Bedenken wegen der Gehaltsfrage beseitigt und Agostino Steffani gleichsam als Dolmetscher gewonnen war, trat Bernabei anfangs Mai 1674 die Reise an. Am 25. Juli 1674 erfolgte seine Ernennung zum Hofkapellmeister.

Bernabei gehörte der alten römischen Schule an. Erfüllt von dem Geiste seines Lehrers Benevoli, des vatikanischen Kapellmeisters, suchte er seine Gedanken und Empfindungen in den strengen, vielstimmigen

Formen auszudrücken. Benevoli schrieb eine 12chörige Messe, Bernabei Messen, Psalmen und Offertorien zu 4—16 Stimmen. Auch in der Form des Madrigals und der Motette komponierte er. Mit dieser bahnte er den Steffanischen Kammerduetten den Weg. Die vatikanische Bibliothek besitzt eine Reihe von Werken Bernabeis. Von denen, welche die Münchener Hof- und Staatsbibliothek in Abschrift ihr eigen nennt, sei ein „Magnificat à 8 voc." (in 2 Chören) hervorgehoben. Dieses Stück ist breit und gross angelegt, umfasst 152 Takte; die beiden Parteien führen abwechslungsweise, zum Teil in imitatorischer Art, die melodische Linie. Erst bei der Stelle „Potentiam" vereinigen sich die beiden Chöre, um nach 12 Takten sich wieder zu trennen. Desgleichen gehen beim „gloria patri" die Stimmen wieder zusammen, um bis zum „Amen" einen sich steigernden Schluss herbeizuführen.

Bernabei hatte sich bald in die Verhältnisse am Münchener Hofe hineingefunden. Das Intriguenwesen in der Hofkapelle war durch strenge Erlasse an die Hofmusiker beseitigt worden. Am 20. September 1674 erlangte Bernabei die Würde eines kurfürstlichen Rates. Doch er trug sich mit dem Gedanken, in die Heimat zurückzukehren. Trotzdem blieb er in München. 1677 kam sogar sein Sohn Giov. Antonio Bernabei nach München und wurde unterm 12. Juli 1677 als Vizekapellmeister angestellt. Die kompositorische Thätigkeit Ercoles wie die seines Sohnes erstreckte sich auch auf das Gebiet der Oper.

Die Briefe, die wegen Ercole Bernabei zwischen München und Rom in den Jahren 1673—1676 gewechselt wurden, mögen in deutscher Übertragung und im Auszuge hier folgen. Dieselben befinden sich im Original im kgl. bayrischen geh. Staatsarchiv, wurden bis jetzt noch nicht veröffentlicht, und liefern einen Beitrag zu den Musikverhältnissen der damaligen Zeit.

Rom, den 18. November 1673: „... Empfange mit der höchsten Ehrfurcht die Befehle i. Dt. und werde trachten, mit dem nächsten Boten einige Arbeit, Kirchen- und Kammermusik von Bernabei dem Wunsche entsprechend zu schicken ..."

Rom, den 23. Dezember 1673: „... Mit grosser Mühe konnte ich Bernabei dazu bewegen, mir für den nächsten Boten einige Stücke zu versprechen. Er giebt seine Werke nicht gerne nach auswärts, da er sagt: wenn sie gut sind, passt es mir nicht, dass Andere sie lernen; wenn sie schlecht sind, will ich nicht, dass Andere meiner Fehler sehen. Ich billige weder den einen noch den andern Grund und habe diese Angelegenheit so geleitet, dass „keinerlei Verpflichtungen für i. Dt. daraus entstehen ..."

Rom, den 6. Januar 1674: „... Erlaube mir beiliegende Arietta von Bernabei zu senden. Ich hätte etwas mehr gewünscht, aber dieser Virtuose ist so knapp, um nicht geizig zu sagen, mit seinen Arbeiten. Als er mir das Stück schickte, war ich sehr unangenehm überrascht und nun lege ich den Zettel bei, den er mir bei dieser Gelegenheit schrieb. Carissimi, Kapellmeister bei der Apollinaria

ist gestorben; man sagt, das Spoglia sein Nachfolger wird. Er ist sehr erfahren und beliebt und hat schon während der Festtage die Kapelle dirigiert. Er sagte mir zwar vor einigen Monaten, Carissimi selbst wollte ihm seine Stelle abtreten, er habe aber dieses Amt nicht angenommen; ich weiss aber nicht, ob er jetzt den Überredungen der Jesuiten widerstehen würde. Es würde mir leid thun, wenn es so wäre ...

Rom, den 24. Februar 1674: „... Gemäss dem Befehl forschte ich so geschickt die Gesinnung des Herrn Bernabei aus, dass er überzeugt blieb, i. Dt. wisse von der ganzen Sache gar nichts. Als ich ihm äusserte, er sei der Rechte für die kurfürstliche Kapelle, merkte ich, dass er sich sehr geschmeichelt fühlte. Er bedankte sich auf das wärmste und bat um Bedenkzeit. Da ich über alles Verschwiegenheit verlangte, ersuchte er mich, es seiner Frau mitteilen zu können. (!) ...“

Rom, den 10. März 1674: „... Bernabei giebt mir sein Wort, dass er kommt und dass er sich deshalb sehr geehrt fühlt. Eine Schwierigkeit war jedoch dazwischen getreten; er sagt, dass Kerll 1500 Gulden Gehalt hätte, Agostino Stefani habe es ihm öfters behauptet. Ich habe diese Schwierigkeit beseitigt, indem ich Bernabei versicherte, dass er dasselbe Gehalt wie Kerll haben werde. Auch versicherte ich ihm, dass ich es besser als Stefani wissen könne, dass das Gehalt 1180 fl. betrage. Er glaubte mir, beruhigte sich und ist nun einverstanden ... und alles ist bis jetzt geheim geblieben, so dass ausser Bernabei, seiner Frau und mir niemand hier etwas von der Sache weiss. Ich erwarte nun Nachricht; denn ich habe Bernabei die Sache als abgemacht gegeben und er hat bereits begonnen, seine privaten Angelegenheiten zu ordnen ...“

Rom, den 2. März 1674: „... Ich fürchte, dass i. Dt. nicht gebilligt haben, dass ich Stefani 50 Skudi als Reisegeld ausgehändigt habe. Ich bitte um Vergebung, falls ich gefehlt hätte, und ersuche diese Übereilung meinem Eifer zuzuschreiben, den ich im Dienste i. Dt. hege. Es ist aber sicher, dass Bernabei diese Reise in ein fremdes Land, wo er weder die Sprache versteht, noch verstanden wird, mit seiner Familie ohne Dolmetscher nicht machen kann; er selber sagte es mir ganz offen. Da es nun wiederholt angeregt worden war, die Abreise zu beschleunigen, und ausserdem auch, dass aus der Verzögerung Unannehmlichkeiten entstehen könnten, so gab ich die Skudi mit eigenem Risiko her und legte die 24 Skudi aus, die noch fehlten, um die Summe von 200 Ongheri voll zu machen. In der ganzen Angelegenheit war ich nur bestrebt, die Befehle i. Dt. rasch zur Ausführung zu bringen und ich habe getrachtet, die etwaigen Verwickelungen, welche die Verzögerungen in den Geschäften hervorrufen, zu vermeiden ...“

München, 23. März 1674: „... Sie haben sehr gut gehandelt, indem Sie Herrn Bernabei überzeugten, dass sein Gehalt nicht geringer als das seines Vorgängers sein werde. Es wundert mich nicht, dass Stefani anders behauptete, da er nicht genügend informiert war und verschiedene Nebeneinkünfte, welche der Kapellmeister geniesst, zum Gehalt rechnete. Ich dringe darauf, dass Sie die Abreise Bernabeis möglichst beschleunigen, damit er seine Reise antritt, bevor die grosse Hitze beginnt ...“

Rom, den 14. April 1674: „... Aus beiliegendem Brief wird man ersehen, dass alles, was ich in meinem letzten Brief über Bernabei schrieb, ganz genau stimmt. Ich fand schicklich, dass Herr Bernabei selbst schreiben solle, um sich für die hohe Ehre zu bedanken. Er trifft bereits seine Vorbereitungen für

die Reise und sagt, dass er gegen den 8. Mai die Reise antreten werde. Er wünscht, dass i. Dt. mit ihm zufrieden sind, und hofft, dass i. Dt. nichts dagegen haben, dass auch Stefani mit ihm gehe; denn dieser möchte seinen Lehrer gerne begleiten und ihm als Dolmetscher bei seiner Ankunft in Deutschland behilflich sein ..."

München, Februar 1676: „... Da es uns zu Gehör gekommen, dass der neue Kapellmeister Bernabei vielleicht auf Anregung seiner Frau (!) bei Jemand geäussert, in die Heimat zurückzukehren und da wir nicht beabsichtigen, die Entlassung einem zu verweigern, der darum nachsucht, es wäre auch ein Minister, haben wir für gut gefunden, dass Sie mit der grössten Verschwiegenheit sich um eine andere Persönlichkeit umsehen sollen, welche nicht nur als Komponist sondern auch als Orgelspieler gut qualifiziert wäre, damit wir einen passenden Ersatz bei der Hand haben, falls Bernabei auf seiner Gesinnung bebesteht. Wie gesagt, soll alles geheim bleiben. Die Schritte, die Sie zu thun gedenken, sollen in Ihrem Namen und nicht auf Grund eines erhaltenen Befehls unternommen werden ..."

Rom, 26. Dezember 1676: „... Domenico Potestà, der schon Schüler Bernabeis war, ist hier. Dieser ist heute der beste in Rom, ausgenommen die päpstliche Kapelle. Ich habe ihn gefragt, ob er eine Anstellung ausserhalb Rom annehmen würde, wenn er dadurch in den Dienst eines grossen Fürsten eintreten könnte. Er dachte sich sofort, dass dieser Fürst i. Dt. wäre und antwortete, dass er sehr gerne einen so hohen Dienst annehmen würde. Ich werde die Angelegenheit mit ihm in Schwebe halten, bis i. Dt. geruhen, mir einen Befehl zu erteilen und das Geld zu senden, falls man wünscht, dass die Abreise sofort stattfinden soll ..."

Ercole Bernabeis Sohn wurde am 16. Januar 1688 „anstatt des verstorbenen" zum Kapellmeister ernannt. Die Blütezeit seines Schaffens geht über das 17. Jahrhundert hinaus. Am 9. März 1732 ist er, wie seine Schwester Flavia meldet, gestorben.

Den französischen Einfluss, den französische Komponisten wie Lulli auf die deutschen Musiker ausübten, nehmen wir in Bayern im 17. Jahrhundert in den Werken Steffanis wahr: in Form und Rhythmik, in „Ouverture" und „Tanz".

* * *

Lasso hat würdige Nachfolger gefunden. Wie die Wertung seiner Werke erst in unserer Zeit richtig vollzogen wurde, so werden auch die seiner Nachfolger zu neuem Leben auferweckt werden. Wenn dies auch bei der beschränkten Anzahl von vorhandenen Werken nicht allzu leicht fallen dürfte, so wird auch schon dieses Material die Fähigkeiten einzelner Tonmeister zu zeigen imstande sein. Die Vorzüge überwiegen die Fehler und Mängel. Sollte unsere praktische Musikpflege ab und zu auch einmal auf die Werke des 17. Jahrhunderts sich erstrecken, sollte die Anregung Freunde finden, dann wäre der Zweck dieser Zeilen erfüllt.





Fortsetzung

Die Erlebnisse des ganzen nächsten Monats berichtet Raff an Frau Heinrich in einem mehrere Bogen starken Brief:

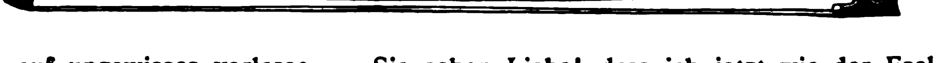
Es war am 21. dieses, dass ich Hamburg verliess . . .

Zu meiner Schande (muss man sich nicht schämen in alten Tagen noch so schwach zu seyn?) gestehe ich, dass ich vom Harburger Ufer aus einen feuchten Abschiedsblick nach Hamburg hinübersandte. Vor mehr als 2 Monaten hatte ich die Stadt mit schwachen Hoffnungen und ohne eine definitive Aussicht betreten; jetzt verliess ich sie wohl gepflegt, gut equipirt, mit gutem Rufe, mit Gelde versehen und was noch mehr ist, mit der Sicherheit, wieder unter noch günstigeren Verhältnissen zurückkehren zu können.

Schuberth hatte mir die definitive Zusicherung gegeben, wenn ich mir bey Liszt nicht gefiele, wieder zu ihm zurückkehren zu können. Ich sollte alsdann bey ihm bleiben, bis ich genug Lectionen hätte, um allein fortkommen zu können und monatlich freie Station nebst 60 Mark (24 Thaler preussisch courant oder 42 Gulden rheinisch) empfangen . . .

Es war Nacht, als wir in Bückeburg ankamen. Das ist die Hauptstadt des deutschen Fürstentums Schaumburg-Lippe. Eine Stunde davon in einem rings von anmuthigen kleinen Bergen umgebenen Thälchen liegt das Bad Eilsen, wo ich diese Zeilen schreibe. — Liszt umarmte mich diesmal bey meiner Ankunft mit aller Zärtlichkeit, die ich früher an ihm gewohnt war. Zu meiner Aufnahme waren in dem Rinne'schen Hause, welches den Bedarf unserer Tafel besorgt, zwei anständige Zimmer eingerichtet. Liszt wohnt in der fürstlichen Wohnung vis-à-vis. In Gegenwart Schuberths eröffnete er mir sodann, er wünsche, dass ich nunmehr meine Carrière für einige Jahre an die seinige bände, er wolle mir während dieser Zeit freie Station und jährlich 600 Thaler (1050 Fl.) Gehalt gegeben, dagegen aber beanspruche er meine Mitwirkung an seinen nächsten, zahlreichen Arbeiten und rechne in jedem Bezuge auf meine Anhänglichkeit. —

Schuberth reiste am 4. wieder ab, ich begleitete ihn bis Bückeburg. Er widerholte seine Zusicherung, meinte aber, ich müsse ihm denn doch binnen jetzt und zwei Monaten sagen, was ich wolle, damit er sich nicht



auf ungewisses verlasse. — Sie sehen Liebe! dass ich jetzt wie der Esel zwischen den beiden Heubündeln dastehe. —

Der Aufenthalt Liszts in hier rührt daher, dass die Fürstin Wittgenstein*) die hiesigen Bäder zu brauchen angewiesen ist, desgleichen die Prinzessin**). — Es ist bestimmt, dass Belloni am 14. Januar mit Liszt's Mutter in Weimar ankommt, und werden wir alsdann dorthin übersiedeln . . .

Ich habe die letzte Woche Liszt's erstes Concerto Symphonique bereinigt, heute war ich mit der Copie und Uebersetzung des umgearbeiteten „Fields-Artikels" beschäftigt. — Dann folgt die Instrumentation und Reinschrift von einer Ouvertüre, betitelt „Ce qu'on entend sur la montagne" nach einem weitläufigen Programm in Versen abgefasst.

Ich gestehe, das ich Liszt ausserordentlich verändert finde. Er nimmt meinen Tadel mit aller Geduld auf und zeigt, dass er noch etwas lernen will. Es ist daher nicht Crisam und Taufe an ihm verloren, wie die Catholiken sagen. (Sie wissen, dass ich ein guter Catholik bin. —) Seine Absicht ist, sich 2—3 Jahre in aller Stille auf die Carrière eines Componisten vorzubereiten und alsdann in Paris aufzutreten.

Unser Haushalt besteht an Damen: in der Fürstin Wittgenstein und ihrer Tochter von ungefähr 13 Jahren, deren Gouvernante Mistress Andersen und der Kammerzofe Jungfer Alexandra; an Herren: Liszt, meine Wenigkeit und der Kammerdiener Heinrich, welcher zugleich auch meine geringe Person zu serviren hat. — Wir frühstücken Alle à part und sehen uns erst beim gemeinschaftlichen Diner um 4 Uhr (N.B. es ist ausser uns keine fremde, noch einheimische Seele hier als Badegast) dann kömmt der Kafé und die obligate Whistparthie; hernach trennen wir uns wieder und soupiren gar nicht oder à part. In meinem nächsten Briefe werde ich Ihnen vielleicht ausführlich über die einzelnen Personen schreiben können. —

Liszt ist tiefgebeugt durch den Verlust seiner besten Freunde in Ungarn, unter denen Herr Haynau†) so schrecklich gehaust hat, und durch den Verlust, den er bei der schlechten Finanzwirtschaft in Frankreich und Oesterreich an seinem Vermögen erlitten hat. —

Ich bin zu wenig herzlos, um nicht unter solchen Umständen Alles zu thun, was in meinen Kräften steht, um seine zukünftige Carrière zu fördern . . .

---

*) Fürstin Caroline Wittgenstein, die geistvolle, lebenslang getreue Freundin Liszts.

**) Prinzessin Marie Wittgenstein, nunmehrige Fürstin Hohenlohe.

†) Frhr. Jul. v. Haynau, österr. Feldzeugmeister, der die ungar. Revolution 1848—49 in höchst blutiger Weise unterdrückte.



Jeden Morgen nach zehn Uhr kommt Liszt auf mein Zimmer, wo wir uns über die Arbeit des Tages unterhalten. —

Er hat meine Klaviersachen, so schwer sie auch sind, wieder vom Blatte gespielt. —

Letzter Tage lasen wir auch die Correctur der beiden fertig gestochenen Stücke über den Propheten. Ebenso kommt nun von ihm die Uebertragung des Beethoven'schen „Liedercyklus an die ferne Geliebte" und 6 kleine Originalstücke, betitelt: „Consolations" bey Härtel heraus; die Correctur liegt uns bereits vor. —

Der Erbprinz Weimar*) ist gestern hier durchgereist d. h. per Eisenbahn über Minden. Er hatte Liszt durch ein Billet avertirt und dieser reiste sofort an die Poststation, wo er einige Zeit in vertraulicher Unterredung mit dem Prinzen zubrachte.

Der eine Chef des ehemaligen Hauses Eck und Lefebvre in Köln, Hr. Jakob Eck, ist in Zürich gestorben. Er hatte sich durch reelle Forschungen auf dem Gebiete des Pianofortebaues verdient gemacht. Ich hatte selbst in dieser Richtung einiges über ihn geschrieben, wie auch A. Schmidt in seinen „Reisemomenten" ihn bestens erwähnt. —

Wegen meiner Entschlüsse für die nächste Zukunft wird Ihnen schon mein letzter Brief von hier aus die nötige Aufklärung gebracht haben. — Ich bleibe also jedenfalls für das nächste Jahr bey meinem alten Freunde Liszt. Meine Arbeiten für ihn sind zwar endlos. Aber Sie wissen, dass ich vor einem Papierstoss nicht zurückschrecke. „Arbeit und Brod" ist mein Losungswort, wie einst das der Lyoner Seidenweber: Travailler ou mourir!" — Ich habe jetzt sein erstes Conzert ins Reine geschrieben, dann seine zwei Concert-Ouvertüren „Ce qu'on entend sur la montagne" und „Die 4 Elemente" zum Theil instrumentiert und ins Reine geschrieben. Den Field-Artikel habe ich jetzt selbst übersetzt und so wird er auch gedruckt werden. Die nächsten Arbeiten Liszt's sind:

2. Conzert mit Orchester.
3. Conzert ohne Orchester.
Todtentanz für Clavier und Orchester.
Trauermarsch für Orchester.
Uebertragung der 5 restirenden Sinfonien von Beethoven.
1 Buch über Chopin.
Die Oper „Sardanapal".
3 Stücke über den Propheten.

(Im Ganzen 6; die 3 ersten sind fertig, 2 schon zum Stich corrigirt und das 3. schreibe ich nächstens ab.) Dann eine Menge kleinerer Sachen; darunter eine

*) Der späterhin regierende, nunmehr heimgegangene Grossherzog Karl Alexander.

leichtere Version seiner ungarischen Stücke, die unter meinem Namen ausgegeben wird. Ich werde mich natürlich meines Freundes darin würdig zeigen. — Wahrscheinlich kriege ich bei meiner Ankunft in Weimar einige freye Zeit, wo ich alsdann nach Liszt's bereits geäussertem Wunsche die erste meiner 3 entworfenen Concertouvertüren in C-moll ausarbeiten und sofort aufführen lasse. Ich bin sehr begierig, mich endlich einmal im Orchester austoben zu hören; „geniren" werde ich mich natürlich nicht; Sie kennen ja meine schüchterne Schreibart. Ein freundlicher Genuss steht mir bevor in der Aufführung meines Trio durch Liszt, Stör und Apel in Weimar, wo ich auch die Violoncellcaprice zu hören bekommen werde.

Sie fragen mich nach der Lage meines gegenwärtigen Wohnortes. Eilsen liegt eine Stunde von Bückeburg, in einer kleinen von ziemlichen Erhöhungen (als halber Schweizer missbrauche ich nicht gerne das Wort Berge) eingeschlossenen Vertiefung. Es sind nur eine geringe Anzahl von Häusern, die fürstlichen Gebäude abgerechnet. Aber der ganze kleine Ort sieht freundlich aus. Eine Kirche haben wir nicht. Und obschon ich ein ganz desperater Christ bin, wie Sie wissen, so vermisse ich doch die Glocken ungern. „Menschen" sehe ich nicht, aber den Doktor, die Fürstin, die Prinzessin, unsere Domestiken, meinen Wirth und seine ganze Familie, sowie seine sämtlichen Domestiken, und daran habe ich genug. Ich habe ein kleines Clavier auf meinem Zimmer, wir haben Bücher, Zeitungen, Partituren, Verstand und Bildung, Karten, Bier und Wein. Gebetbücher, Cigarren u. s. w. Wir schlafen gut, und essen nicht schlecht, Mehr kann man nicht verlangen; es sey denn Tinte, Feder und Papier, womit ich Gott sey Dank und Ehre dem Kaufmann Hesse in Bückeburg, versehen bin.

Ueber die Fürstin und ihre Verhältnisse habe ich von Liszt noch Auskunft zu gewärtigen . . . Allein, was die Kunst anbetrifft, welche sie, da sie selbst nicht Musik treibt, fast nur vom Standpunkte einer allerdings sehr umfassenden Belletristik beurtheilt, sind wir einander bereits in die Haare gekommen. Ich bestehe entschieden darauf, einen geringen Einfluss, aber diesen sicher auf Liszt's nächste Leistungen zu haben, und Dank sei es seinem Verstande: er hat bereits gemerkt, dass das am Platze ist, weil 4 Augen besser sehen als zwei, und nimmt manche Bemerkung willig an, gegen die er sich sonst immer sträubte. Die Fürstin nennt mich einen gefühllosen Menschen, der die Kunst bloss als Wissenschaft, nicht vom Standpunkte ihrer innerlichen Poesie betreibe. Prosit die Mahlzeit! — Ich dagegen sage; es ist Zeit, dass Liszt aufhöre, auf dem Clavier das Orchester und im Orchester Clavier zu spielen, (. . .) einen der nützlichsten Theile der Kunst, den Contrapunct ganz und gar aus seiner Arbeit verbannt zu halten, und einen wahren Steinhaufen aus dem Gebäude schöner Formen, die auf uns vererbt worden sind, zu machen,

indem er ein Lied zu 19 Seiten ausdehnt und hinwieder bey anderen Sachen nicht weiss, woher er Stoff genug bekommen soll. — Doch davon sprechen wir einmal mündlich. — Uebrigens muss ich zu Liszt's Ehre sagen, dass er gegenüber der Fürstin meine Partey nahm, so dass diese denn doch merkte, dass ich nicht ganz unrecht haben könne. —

Weimar, am 5. Januar.

Der vorstehende Bogen ist, wie Sie sehen, meine Liebe, noch in Eilsen geschrieben. Seitdem bin ich hieher gelangt. Ich fahre daher fort, wo ich stehen geblieben. — —

Der Weihnachtstag brachte uns einige Kleine-Kinderfreuden. Man hatte für die Prinzessin einen ungeheuren Weihnachtsbaum gemacht, um welchen wir anderen grossen Kinder uns vergnüglich tummelten . . .

Wir sprachen bereits Alle von unserem Weggehen mit der Jedem eigenen Art von Gefühlen: Die Fürstin mit erstickten Thränen, weil sie gerne Liszt in dieser Einsamkeit für sich behalten hätte! . . . Die Gouvernante schien sich ebenfalls in Eilsen zu gefallen. Die Prinzessin war gleichgültig, Liszt decidirt und ohne eine äussere Spur von Unlust; ich nicht unzufrieden, dass ich wieder einmal wo anders hinkommen würde, und voll Begierde, bald an der Realisierung meiner Lieblingspläne arbeiten zu können.

Unter solchen Umständen kam der Neujahrstag heran. Meine Hausleute, denen ich eine Art unentbehrlichen Hauskoboldes geworden war, sprachen mit aufrichtig herzlichem Bedauern von meiner Abreise. Während die Fürstin zur Messe fuhr, erwischte ich auf einem benachbarten Pachthofe einen Schlitten und machte meine erste und letzte Schlittenfahrt in Eilsen in Gesellschaft meines Wirthes und des besagten Pächters. Als ich Abends heimkam, hatte die Fürstin meinen Platz am Whisttische eingenommen. Auf dem Pulte lag mein Psalm aufgeschlagen, dessen erste Nummer ihr Liszt vorgespielt hatte. Sie lachten alle behaglich über meine Frömmigkeit in Noten, die sie mir, nachdem mich Liszt als einen erklärten Spinozisten bezeichnet hatte, gar nicht zutrauten.

Nachdem wir allein waren, pflog ich mit Liszt eine höchst erbauliche Unterhaltung über das Wesen des katholischen Chorales; die gemachten Entdeckungen überwältigten ihn dergestalt, dass er mich in einem fort küsste wie ein kleines Kind —. Nachdem wir einiges Nöthige wegen meiner Abreise besprochen, erhielt ich einen Brief an Herrn Winterberger dahier, (mit rother Tinte geschrieben, weil die schwarze schon eingepackt war) und begab mich zu den Damen. Um 10 Uhr ging ich in meine Wohnung hinüber und verabschiedete mich von Rinne's; dann trat ich in mein Schlafzimmer und packte meinen Koffer. Es war alles in Ordnung und die Curhausuhr schlug schon Mitternacht, als ich quer über die Strasse

noch Tritte hörte; ich sah aus dem Fenster. Die griechische Mütze und der russische Pelz liessen mir keinen Zweifel übrig. Es war Liszt, der Unruhigste der Sterblichen. Ich machte auf und er trat ein. Nachdem wir abermals tausend Kindereien geschwatzt, küssten wir uns endlich zum letztenmale und er ging heimwärts. — Ich legte mich in den Unterkleidern zu Bette, und erwachte nach kurzem Schlummer. Es schlug eben fünf Uhr . . .

Drüben im Hause schlief noch Alles. 2 Minuten, und ich verliess diesen freundlichen Ort, wo ich einen der denkwürdigsten Monate meines Lebens verbrachte, für immer vielleicht.

Ein paar Anecdoten aus Liszt's dortigem Aufenthalte sind vielleicht in meinem Briefe, der ja doch lang wird, am Platze.

Bei seiner Ankunft in Bückeburg zeigte man ihm das Verzeichnis resp. Musikalieninventar der fürstl. Kapelle. Liszt erstaunte besonders über den grossen Vorrath von Partituren interessanter Werke, welcher demselben-gemäss vorhanden war, und erbat sich einige derselben zur Ansicht. Wie gross war sein Erstaunen, als er entdeckte, dass von den fraglichen Werken bloss die Stimmen vorhanden und die Aufführung selbst ohne Partitur dirigirt worden war. Da mag's hübsch drüber und drunter gegangen seyn. —

Der Cellist des Fürsten, Herr . . ., ein ganz ordinärer Schnurrant, kam letztens beim Fürsten um den Titel „Geheimer (???) Kammermusicus" ein, was sagen Sie dazu?

Ein Bauer gab an Liszt eine Bittschrift ein, worin er sich gleich Anfangs beklagt, er habe sein einziges theuerstes Gut verloren. Beim Vorlesen dieses Einganges kamen unseren Damen bereits die Thränen in die Augen, weil sie vermeinten, ein solcher Ausdruck könnte wohl nur der verblichenen Ehehälfte des Bittstellers gelten. Mit Nichten! — Dieses schwervermisste Gut war — nu? — — eine Kuh! . . .

Liszt reiste am 2. Januar 11 Uhr nach Braunschweig und am 3. von da nach Leipzig. — Als Kistner vernahm, dass ich bey Liszt in Weymar sey, rief er aus: „Jetzt hört aber alles auf!" — Ich denke, es geht erst an. — Am 4. verweilte er in Leipzig, wo jetzt Neujahrsmesse ist, und kam am 5. Abends an, wo ich ihn am Eisenbahnhofe in Empfang nahm. Die Fürstin etc. fuhren in ihre Wohnung auf der Altenburg, ein hübsches Haus, ungefähr 3 Minuten von Weimar an der Strasse nach Jena; Liszt ging in den Erbprinzen, wo er zwei hübsche Zimmer bewohnt und es versammelte uns der Rest des Abends zu einem Soupér, welches befreundete Hände veranstaltet und wobey wir beide die einzigen Gäste waren. Die Gesellschaft trennte sich, wie natürlich, ziemlich spät. —

Einen seltsamen Beweis von der Art, wie Liszt sich oft gebärdet, gewahrte ich wieder des anderen Tages. —

Es war ihm auf der Eisenbahn der Hut abhanden gekommen, und er hatte sich einen frischen noch nicht gekauft; gleichwohl wollte er dem Intendanten einen Besuch machen. — Ich begleitete ihn bis zur Wohnung des letzteren. Unterwegs nun begegnete uns die Frau des Ministers von Watzdorff. Liszt zieht gleich seine rote Mütze ab und redet die Dame im obligeantesten Französisch an, was ein paar Minuten dauerte. — Da müssen ja alle kleinstädtischen Sitten bald zu Grabe gehen. —

Die Zeit über fand ich nach langem Grübeln, dass ein paar Concertouvertüren so viel Mühe kosten, als eine Sinfonie, ohne gleichwohl den monumentalen Eindruck zu machen, wie irgend eine grandiose Erscheinung in dieser Gattung. Auch Liszt, dem ich meine Meinung mitgeteilt, war derselben Ansicht. — Ich benutzte daher meine paar freien Tage, um den Aufbau meiner ersten Sinfonie zu beginnen, wovon der erste Teil des ersten Satzes bereits fertig ist . . .

Meine Arbeiten nehmen ihren ruhigen, sicheren Gang. Ob und was ich demnächst publiciren werde, weiss ich noch nicht. Für Arrangements habe ich fast gar nicht Zeit, da ich die, welche ich noch von Schuberth übernommen (Goethemarsch und Beethoven Septett à 4 mains) nicht machen können werde. Dann muss ich, je näher ich den für mein Leben entscheidenden Schritten stehe, desto behutsamer auftreten, und meine Publicationen jedenfalls sehr planmässig einleiten . . .

Liszt unterrichtet hier den jungen Winterberger*) und einen anderen jungen Mann aus Breslau, welche beide bereits das Conservatorium in Leipzig profitirt hatten. Wir haben derzeit eine blutjunge Pianistin, Frl. Verginy, hier, mit ihrem Vater; diese wird er schwerlich brauchen können, weil sie noch nicht viel kann.

Ich habe bey Liszt einige interessante Partituren vorgefunden, welche ich zu meinen Studien zu benützen wünsche, unter anderen die Harold-Symphonie und das Requiem von Berlioz. — — — —

Ende Februar 1850 schrieb Raff weiter an Frau Heinrich:

Es war mir so trüb in der Seele, wie es mir in meiner jetzigen gänzlichen Vereinsamung oft ist, als der Austräger der Hoffmannschen Buchhandlung mit einem Paquet für mich ankam, welches mir Ihre, Logaus**) und Bock's Nachrichten überbrachte.

Ich instrumentirte eben die Héroide funèbre†) von Liszt, und die breiten trüben Motive, denen ich noch jene dunklen instrumentalen Tinten verleihen sollte, welche in uns die Gedanken an die letzten Dinge von uns Allen erwecken, durchdrangen meine Empfindung. Ich griff mechanisch

*) Alexander Winterberger, Pianist und Komponist, Schüler Liszt's, lebt in Leipzig.

**) Gotthold Logau, Schriftsteller u. Textdichter von Raffs Oper des „König Alfred". —

†) Symphonische Dichtung Liszts.

nach dem Paquete; meine Melancholie hatte einen hohen Grad erreicht und ich verdanke diesem Umstande einige technische Inspirationen, die meinem Freunde Ausrufungen der Freude und des Staunens entlockten. Der Austräger entfernte sich und ich arbeitete ruhig weiter. So überraschte mich das Zwielicht, und erst, nachdem ich merkte, dass ich keine deutliche Note mehr auf's Papier brachte, erhob ich mich aus der gekrümmten Haltung am Schreibtisch, die ich leider nie habe abgewöhnen können. — Noch litt ich unter dem Eindrucke meiner Arbeit und indem ich ein paar Mal durchs Zimmer ging, hob sich mir die Brust in jenem krankhaften Zucken, welches ich immer empfinde, wenn ich während der Arbeit unbewusst den Athem anhalte und durch die seltsame Art meiner Gefühlsweise in jene Art von Exaltation gerathen bin, wo eine Art von Fieber alle Regelmässigkeiten meines Pulses aufhebt. Mählig ward ich ruhiger und warf einen Blick auf die fertige Partitur. Der böse Traum war vorbey, eine ruhige Zufriedenheit mag meinem hässlichen Gesicht zur Stunde einen erträglichen Ausdruck verliehen haben . . .

In meinen Beziehungen zu Liszt ist ein zweites Stadium eingetreten, welches ich voraussehen konnte, von dem ich aber nicht so frühzeitig überholt zu werden fürchtete. — In Eilsen und noch zu Anfang unseres hiesigen Aufenthaltes gefiel sich mein Freund in einer gewissen Sicherheit des Benehmens, die mir die Ueberzeugung einflössen sollte, wie wenig ich für ihn ein wirkliches Bedürfnis sey. In Allem gab er so ungefähr zu erkennen, dass Jeder das für ihn machen könnte, was er verlange, dass ich den einzigen Vorzug habe, meine Copien reinlicher zu halten und dass ausser diesen überhaupt nicht viel mehr verlangt werde. — Als ich nach Weimar kam, nahm niemand Anstand, mich für den Mann anzusehen, der die Arbeiten Liszt's in einem ganz anderen als obenbezeichneten Sinne herzustellen hätte, und behandelte mein geringes Talent mit aller Achtung. Als aber Fragen an mich gestellt wurden, ob ich nicht in diesem Sinne bethätigt sey, nahm ich natürlich keinen Anstand, Liszt's Ehre bestens zu wahren. — Nachdem von mehreren Seiten, vergeblich Versuche gemacht waren, mir irgend ein ungeschicktes Wort zu entlocken, fasste mein Freund eines Tages ein Herz und ging mich um Instrumentation an, er ging, nachdem ich darin sehr Befriedigendes geleistet, noch etwas weiter, und wir sind jetzt dahin gediehen, dass ganze Stellen in den neuen Sachen Liszt's ebensowenig mit der Feder ihres genannten Verfassers vertraut sind, als gewisse Passagen in meinem 15. Werk von Joachim Raff herrühren. Ich bitte Sie dringend, diese Stelle meines Briefes für sich zu behalten. Ich würde Ihnen nicht einmal eine derartige Eröffnung machen, wenn sie nicht nothwendig wäre, um manches, was schon da ist und nachkommen kann, ins richtige Licht zu setzen. Ich würde mich z. B. nie dazu verstehen können, meinen Eltern derartiges mitzuteilen. Sie aber, die meine

Bestrebungen, Wünsche, Leiden und Hoffnungen kennen, und die ich auserlesen habe, um über meinen Geschicken zu wachen, was nur ein edles und gutes Herz, wie das Ihrige thun kann, Sie müssen meine diesseitigen Beziehungen kennen, um über gewisse Thatsachen, die früher oder später sich ereignen können, klar urtheilen zu können . . .

Schuberth's Anerbieten habe ich nach reiflicher Überlegung Ende Januar bis wohin ich Zeit zur Entscheidung hatte, nicht angenommen. Gebe ich mich in seine Hände, so schliesse ich die Kunstwelt in ihren edleren Theilen hinter mir ab und werfe mich einem Commerce in die Arme, dessen Chancen mir ganz und gar verderblich werden können. — Liszt, der einzige Freund, an dessen Fürsprache und im äussersten Falle an dessen Casse ich appelieren konnte, war alsdann genöthigt, sich Jemand anderes zu suchen, und der Riss zwischen uns erweiterte sich dann mit jeder Stunde. —

Da die Fürstin in unser Beider Geschick hier wesentlich eingreift, so erlauben Sie mir, hier über diese Beziehung, die Wenigen geläufig ist, ausführlicher zu seyn*). — Also sehen Sie: die Fr. Fürstin ist eine geborene Caroline Iwanowska aus altadeligem Hause. Ihr Vater war russischer Feldmarschall. Ihr Gatte war der Kapitän Nicolas Sayn-Wittgenstein. Die Frau ist jetzt 31 Jahre alt. Ihre Mutter lebt noch. Beiderseits war ein enormer Reichthum da. Der Fürst scheint ein langweiliger Gesell gewesen zu seyn, an den die Fürstin frühzeitig verkuppelt wurde. Er überliess ihr zum Beispiel die ganze Bewirthschaftung der Güter bey Woronince, und durch sein schwaches Benehmen isolirte er die Frau vis-à-vis der Gesellschaft völlig. Andrerseits macht die Fürstin vermöge ihrer Bildung Ansprüche, denen ein Mann, der blos etwas gutmüthig war, nicht genügen konnte. Anno 46 kam Liszt in die Gegend, und die Fürstin verliebte sich so schrecklich in ihn, dass sie ihm nacheilte, Ehre, Vermögen und Alles zu Füssen legte, was denn Liszt nicht ohne grosse Bedenken endlich annahm. Allein es ist aus der Ehe mit Wittgenstein eine Tochter vorhanden, ein Kind von etwas schwacher Gesundheit, voll Kenntnisse und Verstand, einer rührenden Unterwürfigkeit unter ihre Mutter, und trotz ihres Alters von blos 13—14 Jahren schon ziemlich ausgebildetem Charakter, ein Kind mit schönen blassen Zügen, grossen braunen Augen und Haaren. Um dieses Kindes und andrer Rücksichten willen wollte sich der Fürst nicht scheiden lassen, und nachdem das Kind (weil noch nicht majorenn) dem Willen der Mutter gemäss hierher

*) Am ausführlichsten dargestellt sind Liszts Beziehungen zu dieser ungewöhnlichen Frau, ausser in den mehrfach erwähnten Werken von La Mara und L. Ramann, neuerdings in A. von Schorns trefflichem Buche „Zwei Menschenalter“ (S. Fischer, Berlin 1900).



nach Weimar kam, so wurde der Fürst beim Kaiser klagbar. Es wurden der Fürstin Termine gesetzt, bis zu welchen sie zurückkehren sollte; allein sie weigerte sich, und es wurde demnach die Confiscation ihres grossen Vermögens verhängt, so dass ausser ihren zahlreichen Kostbarkeiten von hohem Werthe sie nichts besitzt, als was ihre Mutter ihr geben kann. Die Zinsen, die die Prinzessin Marie erhält, gehen alle sofort in die Bank. In ein paar Jahren wird dies Kind majorenn und nimmt von seinem grossen Vermögen Besitz. Es fragt sich dann, wie es sich gegen die Fürstin benehmen wird. —

Der Stand der Sache ist nun einfach: Liszt kann die Fürstin nicht heirathen (was er, zu seiner Ehre sei es gesagt, thun wird) bis sie die nöthigen Papiere dazu aus Russland bekommt, wozu jetzt endlich gegründete Hoffnung vorhanden seyn soll. —

Vor diesem Ereigniss kann er durchaus nichts anfangen; spielen lässt ihn die Fürstin nirgends, und wenn sie ihm irgendwohin nachreist, so kann er sie nicht vorstellen, wie Sie sich leicht denken können. Unter diesen Umständen werden Sie es natürlich finden, wenn Liszt nach einer ruhigen Komponisten-Carière trachtet. — . . .

Bei alle dem ist ein schlimmer Punkt. Die Art, wie sie ihn in ihrer Blindheit hätschelt und Alles, was er macht, sublime und divine findet, ist dem Zutritt der Wahrheit oft sehr hinderlich.

Die Mutter Liszt's und sein alter Sekretär Belloni waren zwei Monate da und sind am letzten Sonntag wieder nach Paris gegangen. Die Mutter ist eine alte wohlkonservierte Unterösterreicherin von 58—60 Jahren, die noch wenigstens 20 Jahre leben kann. Die Art, wie Mutter und Sohn mit einander verkehrten, war oft wirklich rührend. Gleichwohl sehnte sich die gute Frau zu ihren Enkeln, ihrem kleinen Hunde und 12 Kanarienvögelein nach Paris zurück. Belloni thut, als ob zwischen Liszt und mir nie was vorgefallen wäre. Er benahm sich in allem recht nett gegen mich und es wird im Sommer seine Sorge seyn, mich in Paris bekannt zu machen, damit, wenn ich nächsten Winter hingehen will, keine Introduktion mehr nötig sey. Zu dem Ende sollen 6 Klavierstücke von mir bei Escudier*) in Paris publiziert werden, die noch nicht gemacht sind, eines davon soll Escudier's Zeitung beigelegt werden, eine Orchesterkomposition von mir soll zur Aufführung kommen, und endlich sollen über diese Sachen in 3 verschiedenen Zeitungen Artikel erscheinen. Ohne zu untersuchen, was an diesen Anerbietungen ist, so sind meine Freunde doch die Leute, die das fertig bringen können; wenn ich nur erst mal was für mich thun könnte . . .

*) Die Brüder Escudier, damals gemeinsame Besitzer eines Musikverlags in Paris, auch auf journalistischem Gebiete sehr thätig.



Meine Sinfonie liegt angefangen da, mein Quartett, was sie mir hier schon so oft spielen wollten, ist noch nicht fertig, nicht einmal die Übertragung von die ich noch bey Ihnen angefangen, ist beendigt. Dagegen habe ich freilich für Liszt tüchtig geschanzt. Sein zweites Conzert ist fertig; sein Solo habe ich instrumentiert und 2 mal kopiert, von seiner Messe für 4 Stimmen habe ich eine Kopie gemacht, und die erste Nummer instrumentirt. Die Kopien 4 religiöser Chöre und eines Duo für Klavier und Violine, was noch gemeinschaftlich mit dem seligen Lafont geschrieben wurde, sind schon in Paris, Belloni nahm sie mit. Eine Heroide funebre instrumentirte und kopirte ich, desgleichen „Die Macht der Musik", das Gesangsstück, was ich Ihnen einmal zeigte, und den Goethemarsch. Letzteres ist mein erster Orchestrales Debut. Sie müssen nämlich wissen: Dieser Marsch, welchen Schuberth für Klavier gedruckt hat, ist hübsch. Er wurde aber beim Goethefeste mit der Liszt-Conradischen Instrumentation aufgeführt. Nachdem ich einen Blick in die Partitur gethan hatte, sagte ich zu Liszt: Mag das gemacht haben, wer will, es taugt nichts. Er drauf: Wenn man etwas tadelt, so muss mans auch besser machen können. Ich nahm die Klavierausgabe und setzte mich hin. In einem Tage war die neue Instrumentation fertig, und ich schrieb sie sogleich sauber ab, und gab sie zum Ausschreiben. Ich gestehe Ihnen, dass mir das Herz etwas klopfte, als am letzten Donnerstag die Stimmen zur Probe aufgelegt wurden. War ich auch dessen, was ich gelernt habe, sicher, so zitterte ich doch vor den Zufälligkeiten, denen man ausgesetzt ist. Aber siehe da! Der Marsch brauste bestimmt, breit und majestätisch einher und trotzdem manches hinzugekommen war, wovon Liszt nichts geträumt hatte, und was im Original und der alten Instrumentation auch nicht stand, so wurde er doch zu unserer Freude fast im ersten Male leicht und fehlerlos heruntergespielt. — Sie können sich denken, dass mein Freund einigen Respekt bekam. Zu seiner Ehre muss ich hier anmerken, dass er Niemand verhehlte, dass die neue Instrumentation von mir sey. — Ich bin nun mit der Umarbeitung der Tasso-Ouvertüre beschäftigt, aus der ich ihm eine Sinfonie in 2 Sätzen zu machen gedenke.

Fortwährend besorge ich auch einen Theil der Liszt'schen Correspondenz, darunter habe ich neulich ein Memoire über die Goethestiftung von etwa 45 Seiten Länge aus dem Französischen übersetzt und 2 mal copirt. (Es war für den Erbgrossherzog bestimmt.)

Hofconcerte waren schon sehr viel, aber ich konnte noch nicht hingehen, weil ich noch nicht bey Hofe vorgestellt war. Längst hatte Liszt gewünscht, dass ich die Alfred-Ouvertüre geben sollte, deren Kosten das Hofamt bereitwillig zu tragen sich erbot. Allein ich wollte nicht das



Schicksal meiner Oper auf den unsicheren Beifall der Ouverture setzen. Die letzte Woche nun, wo ich wieder sehr beschäftigt war, weil, wie Sie aus beigelegtem Zettel sehen, die Bergsymphonie und der neuinstrumentierte Goethemarsch bei Hofe aufgeführt werden sollten (erstere in Eilsen angefertigt) benützte Liszt die Gelegenheit, mich zu introduciren; er erwischte aus dem Klavierauszug des Alfred den Canon mit dem Hornsolo



liess ihn heimlich von Belloni ausschreiben, und probirte ihn in einer Theaterprobe. Das Stück wies sich als etwas zu kurz, allein man sagte mir nichts bis am Freitag. Am Samstag früh componirte ich noch 20 Tacte hinzu, welche eine sehr wirksame Steigerung enthalten. In der Generalprobe fügte ich diesen Zusatz den Stimmen mit Bleistift bey, und es effectuierte zu meiner Freude sehr gut. Darnach schrieb ich die Stimmen rein, mit Ausnahme der Liszt'schen, die ich seiner Discretion überliess, wir hielten um 11 Sonntag Früh eine kleine Nachprobe, und Abend ging das Stück prächtig los. Liszt accompagnirte wundervoll und die Sänger thaten ihre Pflicht. Die Frau Grossherzogin Kais. Hoheit*), der Erbprinz und die Erbprinzessin, überhäuften mich mit den schmeichelhaftesten Complimenten. Liszt hatte mich dem Prinzen, mit dem er sehr intim steht, als seinen alten Freund und Begleiter vorgestellt und unterhielt den Grossherzog**) längere Zeit angelegentlich über mich, die Fürstin that dasselbe bei der Frau Grossherzogin . . .

Das Quartett wurde am Schlusse des Concertes da Capo verlangt. Allein dieser kleine Triumph, dessen ich mich öffentlich freuen durfte, ergötzte mich nicht einmal so sehr, als ein anderer geheimer. Der Goethemarsch war auch Da Capo verlangt worden, sonst aber gar nichts, als diese zwey Stücke. — . . .

Von den reisenden Künstlern interessierte mich blos ein grundschlechter Pianist, Bratfisch mit Namen, der sich durch Empfehlung von einem Hof zum anderen spediren lässt und ein grundgutes Fräulein Klauss. — Wir erwarten Ernst†), mit dem Liszt eine Reihe Duette schreiben wird. — Natürlich ist es bei uns nicht so leicht zu debutieren; wir haben z. B. den ersten Posaunisten von Europa, Nabich, einen Kerl, der auf seiner Trombone singt, wie auf einem Violoncell; er ist drüben in Berlin und geht nach Hamburg und spielt eine kleine Phantasie über den Propheten von mir, die ich ihm am Tag seiner Abreise zusammengeschmiert habe. Was muss

*) Grossherzog in Maria Paulowna, Schwester des Kaisers Nikolaus v. Russland. 1786—1859.

**) Der damals regierende Grossherzog Karl Friedrich. 1783—1853.

†) H. W. Ernst, der berühmte Geiger. 1814—1865.

ich nicht hier alles thun! Nein, so war's in Stuttgart doch nicht!! Wir haben einen famosen Trompeter, Herrn Sachse und andere Geschöpfe, die man nicht allenthalben findet. — . . .

Das Trio hat mir colossalen Spass gemacht. Also stellen Sie sich vor: Liszt's Versprechen in Eilsen gemäss, kommen Stör, Apel und ich Abends bei ihm zusammen und machen sich die Drey an den Anfang . . . — Von Seite 8 ab, wo der zweite Theil angeht, arbeiten sich alle drei in die höllischste Confusion hinein. Ich fiel fast um vor Lachen. Endlich kommen wir auf die halsbrechendste Art bis pag. 14. Der Cellist troff vor Schweiss. Stör*) warf mir elegische Blicke zu, und Liszt watete in seinem Solo weiter. So gelangen wir bis pag. 18. Neuer Scandal. Pag. 22, endlich kommt Liszt's Claviercadenz; er fängt 3 mal an, muss immer wieder aufhören, das 4. und 5. Mal geht es sehr mittelmässig und im Stretto schmeissen sie mir alle nochmals um. Gleich schimpften sie alle. Ich blieb ganz kühl und sagte ihnen, sie möchten's nochmals probiren. Sie spielten's noch 2 mal (immer den ersten Satz) und es ging herzlich schlecht. Darauf hatten wir's satt und setzten einen anderen Termin an. Es war dies an einem Freitag. Den Dienstag drauf kommen wir also wieder zusammen. Diesmal fingen wir mit der Eglogue fantastique für Piano und Violine an, demselben Stück, das ich für Logau geschrieben hatte. Wir wollten's einmal bei Ihnen probiren, Liebe, erinnern Sie sich noch? Da ging's nicht, und ich wollte es auch nicht hören, und Sie sagten: ich müsste froh sein, dass man mein Gekritzel lese. Dieses selbige Gekritzel also machten wir. Sie spielten's gleich herunter, und machten's wieder und nocheinmal und bekamen's nicht satt. Ja, Liebe, sie meinten, es wäre viel, viel Poesie darin, und wurden völlige Narren daran. Darauf ging's wieder an mein Trio. Sie spielten's diesmal ein wenig besser, aber wurden sich noch immer nicht klar über meinen etwas verworrenen Styl. Da sagte ich ihnen: Spielt's mal durch, vielleicht geht Euch ein Licht auf. Sie machten das Scherzo zweimal und fanden es schön, dann die Reverie (Sie wissen, dass ich Alles umgearbeitet habe) und fingen an zu schwärmen, und endlich das Finale. Liszt, der am meisten geschimpft hatte, wurde immer schweigsamer und spielte immer feuriger. Stör betrachtete mich liebreich und meinte naiv, er gäbe was drum, wenn er so ein Trio schreiben könnte. Apel**) meinte blos, es wäre aber ungehöuär schwer, und Liszt holte am Ende aller Ende einen tiefen Seufzer und frug: Wie haben Sie denn das gemacht? — — —

*) Karl Stör, Hofmusiker und nach Liszt's Abgang Hofkapellmeister zu Weimar, gest. daselbst 1889.

**) Apel, Hofmusiker zu Weimar (Cellist).



Unglücklicherweise kann ich jetzt nichts publiziren . . .

Kommt noch dazu, dass ich von der Fürstin etwas knapper gehalten werde, als mir eigentlich von Liszt versprochen ist. Das Alles ist mir sehr unlieb. Aber was soll ich machen? Ich kann's Liszt nicht verdenken. Er hat auch gar zu viel Auslagen und verdient gegen früher so wenig!! Ich mukse mich daher nicht, sondern warte ruhig die Zeit ab, wo ich mich wieder werde auf eigene Beine stellen können, und die wird doch wohl kommen. . . .

Von Hause habe ich einige Briefe. Gottlob sie sind alle wohl! sogar mein alter Vater, der jetzt 61 Jahre auf seinem greisen Haupte hat. Der Teufel hat ihn in diesem Jahr noch geplagt, Polka's — lachen Sie mit mir — leibhaftige Polka's zu machen, die er mir hierherschickte. Und doch konnte er mir übelnehmen, dass ich im 18. Jahre Lust zum Musiciren verspürte.

Aus Liszt's Heirath ist noch immer nichts geworden. Ich frage natürlich niemals nach, warum sich die Geschichte so lange hinzieht, kann mir's aber wohl einbilden. Die Hindernisse werden natürlich immer dieselbigen seyn. . . .

Unser Trombonist Nabich concertirte neulich auch in Berlin, wo er mit meinem alten Freunde Franz Croll*) und mit wem meinen Sie noch? — na rathen Sie — mit unserem — Hans**) zusammentraf. Dieser wüthende, rothe Republicaner studirt zur Zeit in Berlin die Rechte, soll aber, wie ich höre, mehr Musik als Pandecten treiben. Er war früher 2mal hier bei Liszt und man hat hier das Quartett von ihm gespielt, welches er mir, wie Sie sich vielleicht noch aus einem Ihnen gezeigten Briefe von ihm erinnern, hatte zur Ansicht schicken wollen — . . . Mein Quartett ist noch immer nicht gespielt, weil es noch immer nicht fertig ist. —

Seit 14 Tagen wohne ich in meinem bisherigen Logis (Posamentier Donat Kaufstrasse) eine Treppe niedriger . . .

Über meinem Schreibtisch steht ein grosser Liebesgott im Begriffe, einen Pfeil abzuschiessen, er ist von Gips und lackiert; hinter ihm steht auch ein Immergrünstock, der den unverschämten Genius bereits etwas weniges in seine Zweiglein und Blätter eingewickelt hat; unter ihm steht eine winzige Porzellanbüste von Liszt . . .

Sie glauben gar nicht, wie heimlich es mir in diesen 4 Wänden zu Muthe ist, und wie gern ich darin arbeite . . .

Nachdem wir bis Ende März Schnee und überhaupt Winter hatten, hat sich plötzlich und entschieden der Frühling eingestellt. Diese Jahreszeit

*) Franz Kroll, Lisztschüler, Herausgeber instruktiver Klavierwerke. 1820—77.

**) Hans v. Bülow. 1830—94.

Bülow schreibt am 21. Juni 49 an seine Mutter: „Dass er (Liszt) mein Quartett 2mal hat bei sich spielen lassen, habe ich Dir wohl schon erzählt. Liszt sagte öfters „sehr fein", „sehr hübsch", aber auch „sehr schwer". — . . . Am 25. Mai 1850 schreibt Bülow aus Berlin: „Raff hat Kroll geschrieben und mir „liebevolle Vorwürfe" über mein Schweigen machen lassen. Seine Oper wird in Weimar aufgeführt werden. Der Liszt ist doch ein Kapitalmensch!" (Vergl. H. v. B.s Briefe.)



macht Weimar etwas angenehmer und das ist mir auch sehr lieb, denn es hat den Anschein, als ob ich noch länger hier bleiben müsste. Liszt meint sogar, es liesse sich mit der Zeit eine vorteilhafte Anstellung für mich ermitteln, und das wäre mir schon recht, weil der Dienst mir Zeit genug für meine Compositionsleidenschaft übrig liesse.

Im April setzt Raff seinen Bericht fort:

Der „König Alfred", der die Mitglieder des hiesigen Theaters jetzt schon mit Schrecken füllt, geht rüstig der Vollendung der zweiten Ueberarbeitung entgegen . . .

Auch mein Psalm wird im nächsten Winter vom Montag'schen Gesangverein und dem Theaterorchester aufgeführt. Der erste Satz wird neu geschrieben, weil mir der alte nicht mehr gefällt.

Im Ganzen verfliesst mein Stilleben ziemlich ruhig und gleichförmig. Anders verhält es sich mit dem Leben ausser dem Hause, was sehr unstet und bewegt ist. Seit 4 Wochen z. B. komme ich gewöhnlich erst Nachts um 1, 2 Uhr zu Bette und muss doch Morgens wieder ziemlich bei Zeiten auf. Ja, sehen Sie, da ist heute dies, morgen das, wo ich immer eingeladen bin, denn Liszt ist so sehr an mich gewöhnt, dass wir gewöhnlich erst mit einander abgehen. —

Im Theater haben wir nicht viel Neues gesehen. Die Erfurter Deputirten waren sehr oft und sehr zahlreich da. Liszt war mal drüben und spielte in einer Soirée des Regierungspräsidenten. Er kennt viele davon persönlich. Da dieselben sehr oft hieherkommen, habe ich denn auch die bedeutenderen kennen gelernt, zum Theil interessante Personen. Ein sehr rührender Vorfall ist dieser. Der hiesige Hof, bekannt wegen seiner Kunstliebe und Humanität (was besonders von der Grossherzogin gerühmt werden muss, obschon sie eine russische Prinzessin ist) hatte seiner Zeit den Verhaftbefehl gegen Richard Wagner nicht in Vollzug setzen lassen, sondern ihm Zeit gegeben, sich zu entfernen, was ihm durch Liszt's Hilfe, der ihn seit $1\frac{1}{2}$ Jahren fast immer mit Geld, Empfehlung u. s. w. unterstützt, gelang.*) Nun ist der Mann doch als rother Republikaner

---

*) Wagner kam als Flüchtling von Dresden nach Weimar, wo Liszt und die Fürstin ihn verbargen. Heimlich wohnte er sogar dort einer Probe seines „Tannhäuser" bei. Da jedoch verlautete: der Steckbrief gegen W. sei schon unterwegs, so handelte es sich darum, den Gefährdeten weiter fortzuschaffen. Liszt sandte den Regisseur Genast (Raffs nachmaligen Schwiegervater) zu Minister v. Watzdorf, um einen Pass für Wagner von ihm zu erlangen. Genast eilte zu dem Minister und trug ihm die Sache vor; der Minister sagte nach minutenlangem Besinnen: „Zum Glück ist der Steckbrief noch nicht an uns gelangt — ich weiss, dass ich im Sinne meines gnädigsten Herrn handle, wenn ich W. den Pass gebe — also rasch! die Zeit ist kostbar." — Genast stürmte mit dem Pass nach seinem Hause, wo W., von Liszt geleitet, inzwischen eingetroffen war und fiebernd vor Unruhe auf dem Sofa sass. Mit dem Pass versehen, setzte er seine Flucht schleunig und glücklich bis Paris fort; zwei Stunden nach seiner Entfernung langte der Steckbrief an.

förmlich geächtet und mehrere Höfe negligiren ihn lediglich aus diesem Grunde. Hier wird davon keine Notiz genommen. Als nun neulich durch den Erbprinzen die sämmtlichen Deputirten von Erfurt eingeladen waren, so befahl die Grossherzogin, den „Tannhäuser" (welcher förmlich ihre Lieblingsoper geworden ist) zu geben; Abends las man also auf dem Zettel heute u. s. w. auf Höchsten Befehl der „Tannhäuser". Dergleichen kann mich rühren. Sie nicht auch, Liebe? Sehen Sie, so sind leider nicht alle Höfe.

Gestern hatten wir in der Stadtkirche den Elias von Mendelssohn unter Liszt's Leitung. Von bedeutenden Fremden waren hier der famose Geiger Joseph Joachim. Dieser 19jährige Virtuose ist Professor in Leipzig am Conservatorium. Wir waren gleich Freunde. Drollig war's, als wir uns in die Fremdenbücher im Schlosse, Schillerhause u. s. w. einzeichneten. Da stand immer:

Joseph Joachim,
Joseph Joachim Raff.

Sie sehen, wie klein der Unterschied ist . . .

In einer Matinée bei Liszt spielten er und Joachim die A-moll-Sonate von Beethoven und dann meine Eglogue fantastique. Ein paar Tage darauf war grosse Soirée bei Liszt; da machten er und die Herren Stör und Apel das 1. Trio von Caes. Aug. Franck, dann spielten Joachim, Stör, Waldbrühl und Apel das 9te Quartett von Beethoven, darauf Joachim eine 3stimmige Fuge von Bach auf seiner Geige allein, dann zum Schlusse abermals die Herren Jochim, Stör, Waldbrühl und Apel — rathen Sie was? — — — — Das fugirte Adagio aus dem Raff'schen, ja ja lachen Sie nur, aus dem Raff'schen Quartett, und zwar auf allgemeines Verlangen zweimal. Dieses Adagio ist so wie der zweite Satz unter dem Apfelbaum im „Gütle*) geschrieben worden, und dort hätte ich das ganze Quartett sollen fertig machen. Denn es ist, als ob der T . . . . . darin stäcke: ich komme nicht zum Schluss. —

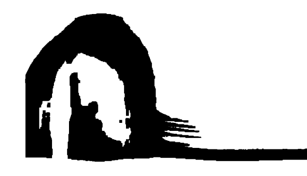
Liszt war sehr erfreut über die Arbeit. Er wandte sich zu den Umstehenden, unter denen sich auch der Intendant und mehrere eminente Künstler, wie die Maler Preller**) und Diez, der Componist Saloman***), der bekannte Organist Dr. Töpfer u. s. w. befanden, und sagte: „Der hat was gelernt und kann was machen. Gebt acht! in ein paar Jahren wird

---

*) Das „Gütle" war ein Frau Heinrich gehöriges kleines Grundstück, an welches Raff, der ein starkes Naturgefühl besass, wie an einen lebendigen Menschen zurückdachte. —: „Gütle" — Namen, den nur ich ordentlich verstehen kann, was knüpfen sich an dich für glückliche Erinnerungen!" — ruft er in obigem Briefe aus und erkundigt sich eingehend, ob es wieder grüne und blühe, wie es begossen werde u. s. w.

**) Friedrich Preller, der Schöpfer der „Odyssee"-Fresken. 1804—1878.

***) Saloman, Komponist der Oper „Das Diamantkreuz", auch Violinist, gest. 1899.





er hoch droben seyn.“ „Ich hoffe vorwärts zu kommen, wenn Sie am Leben bleiben,“ entgegnete ich. „Nein, nein,“ sagte er dann, „wenn man soweit ist, wie Sie, kann man fremde Hilfe entbehren, obwohl Ihnen die meinige nie fehlen kann.“ Sie sehen, er ist sehr nachsichtig gegen mich.

Joachim wird eine Violin- und Liszt eine Klavier-Pièce über den „König Alfred“ schreiben. Der Letztere wird auch mein Lob im Journal des Debats besingen . . .

Liszt hat eine hübsche Mazurka und eine sehr gelungene Uebertragung des Hochzeitmarsches aus dem Sommernachtstraum von Mendelssohn geschrieben . . .



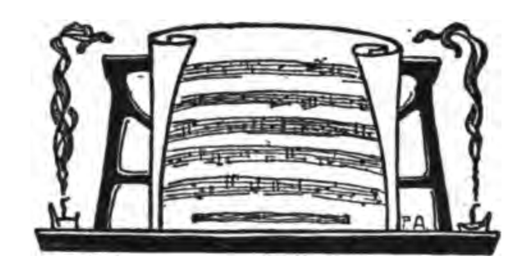
Durch 16 Wochen hatte Raff an vorigem Briefe geschrieben. „Seit der Zeit bin ich ein förmlicher Central-Lastesel geworden, der kaum zu Athem kommt“ — mit diesen Worten schliesst er denselben am 15. August. — Der gleiche Monat brachte die Herderfeier (25. Aug.), bei welchem Anlass Liszts „Festchor“ und „Chöre zum entfesselten Prometheus“ aufgeführt wurden, und Goethes Geburtstagsfeier (28. August). An letzterem denkwürdigen Tage fand zugleich die erste Aufführung von Wagners „Lohengrin“ statt. Weimar wimmelte von hervorragenden Gästen: Bettina von Arnim, Gutzkow, Brendel, Julian Schmidt u. a. — unter ihnen befand sich auch der 20jährige Hans v. Bülow mit seiner Mutter Franziska. — Zuvor hatte er an Raff geschrieben: „Sie werden binnen wenigen Tagen das Vergnügen haben, mich in höchst eigener Person wiederzusehen, da ich am 24. dieses in Weimar eintreffen werde, um die dortigen musikalischen Herrlichkeiten zu geniessen, die Liszt's zauberischer Dirigentenstab in's Leben rufen wird.“ — Nach gehabtem Genuss schreibt er seiner Mutter, die früher als er wieder abgereist: „Als ich Dich hatte fortfahren sehen, ging ich mit dem Violoncellisten Cossmann*) in die Stadt zurück . . . Des Abends spielte Liszt Raff's Trio, das ungeheuer schwer ist, aber äusserst interessante und geistreiche Momente hat . . . Am folgenden Mittag speiste ich bei Liszt und hatte Gelegenheit, die Fürstin näher kennen zu lernen, d. h. sie sprechen zu hören, denn während sie Stunden lang spricht, gönnt sie ihrem interlocuteur kaum eine halbe Minute zu einer Replique. Wir stritten über Wagner; Raff behauptete, W. befolge ein System, und Lohengrin sei die Consequenz davon; die Fürstin fand, dass Lohengrin durchaus lyrisch und undramatisch sei und unter dem Tannhäuser stehe . . . Liszt war nicht gegenwärtig bei dieser Unterhaltung, die die Fürstin mit einer

*) (Vgl. H. v. Bülows Briefe, herausgegeben v. Marie von Bülow.) Bernhard Cossmann — dieser hervorragende Cellist war kurz vor der Lohengrinaufführung für das Weimarer Orchester gewonnen worden, lebt jetzt in Frankfurt a. M. als Musikprofessor am Dr. Hochschen Konservatorium.

bewunderungswürdigen Schärfe, mit stets neuen, nie oberflächlichen Behauptungen fortführte, indem sie die schwersten Pflanzercigarren dabei rauchte und einen fürchterlichen Qualm verursachte." —

Franziska v. Bülow schrieb an ihre Tochter am 28. Aug. — „Raff kam sogleich und bezeigte uns sehr viel Freundschaft und Anhänglichkeit; er gefällt mir noch besser als sonst, oder vielmehr ich sehe, dass ich ihn immer richtig beurtheilte. Es ist so schön, wenn man aller travers ungeachtet die edlen und tüchtigen Seiten in Menschen erkennt und sie nach diesen behandelt. Für Liszt ist er ein Schatz. — . . Liszt ist auch voll Güte für uns; gleich den ersten Abend schickte er uns Billets." —

Fortsetzung folgt





DIE ROSE VOM LIEBESGARTEN

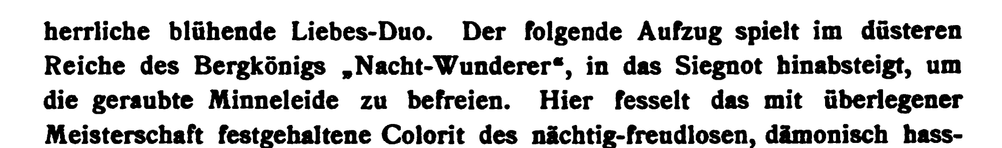
von Hans Pfitzner. Text von James Grun

Uraufführung am Stadttheater zu Elberfeld

besprochen von

Dr. Max Steinitzer-Mühlheim

Direktor Hans Gregor hat seinen Abonnenten und einer Anzahl geladener Gäste ein Fest schönster weihevollster Art bereitet, indem er die Mittel und Kräfte seines Theaters bis zu äusserster Ausdehnung in den Dienst von Pfitzners grosser und edler Kunst gestellt hat. Wie schon die glänzende in zahlreichen Hervorrufen nach jedem der vier Aufzüge gipfelnde Aufnahme bewies, sind Dichter und Komponist mit diesem sonnigen phantasievollen Märchenspiel der Empfindung des Publikums weit näher getreten, als mit ihrem letzten gemeinsamen Werk, dem asketisch düsteren „Armen Heinrich". Wer diesen gehört hat, wurde im „Liebesgarten" durch einen der Dichtung entsprechend völlig anders gearteten Stil überrascht. Die musikalische Periodik ist hier ungleich übersichtlicher, symmetrischer, die Thematik klar und prägnant. Das Ohr erfreuen sangbare Solostimmen voll reicher blühender Melodik, kurz und gedrängt gebaute prachtvoll klingende Chöre und ein Orchesterpart, der alle Märchenzauber der reichsten Phantasie mit tiefem, man möchte an manchen Stellen sagen heilig ernstem Empfindungsgehalt vereinigt. Wer dle prächtige Wirkung des Vorspiels als „Gesamtkunstwerk" auf der Bühne erlebt hat, kann es nur tief bedauern, dass in Berlin nur der gewaltsam herausgerissene musikalische Teil allein bekannt geworden ist. Die Musik der beiden folgenden Aufzüge schlägt im Vergleich zum Vorspiel durchaus andere Saiten an, gleich in der Einleitung zu dem Wald-Akte, die ein Meisterstück zarter und technisch virtuoser Stimmungsmalerei bietet. Die Handlung ist hier im äussersten Umrisse folgende: Siegnot, (Tenor) der im Vorspiel durch Verleihung von Krone und Schwert zum Wächter des Liebesgartens bestimmt ward, hält im tiefen Walde an der Pforte desselben die Wacht. Zu ihm gesellt sich der „Moormann", (Buffo-Tenor) der ihn veranlasst, die Gesänge und Tänze der Waldkönigin Minneleide (Sopran) und ihrer Elfenschaaren zu belauschen. Die Königin und der junge Held entbrennen alsbald in Liebe zu einander. Hier folgen sich vier Stücke vom allergrössten vokalen und instrumentalen Reiz: Siegnots lyrischer Waldgesang, dann die köstliche Plauderszene der beiden Tenöre, der Elfentanz mit seiner geradezu staunenswerten, blendenden instrumentalen Geschicklichkeit und das



herrliche blühende Liebes-Duo. Der folgende Aufzug spielt im düsteren Reiche des Bergkönigs „Nacht-Wunderer", in das Siegnot hinabsteigt, um die geraubte Minneleide zu befreien. Hier fesselt das mit überlegener Meisterschaft festgehaltene Colorit des nächtig-freudlosen, dämonisch hasserfüllten Gnomenreiches.

„Was zum Teufel soll das heissen: dämonisch?" fragt vielleicht jemand mit Relling aus der „Wildente". Bei Pfitzner finden sich aber Stellen, deren Wirkung dieser Bezeichnung durchaus entsprechen; es sind jene Momente, in denen seine Tonsprache von der Schilderung der äusseren Natur unmittelbar zu jener der Empfindung übergeht, die sich in diese Natur versetzt fühlt. Ein Beispiel: Der Beginn des dritten Aufzuges giebt in unendlich geschickter Tonmalerei den langsamen Tropfenfall, der allein die öde Stille der düsteren Berggrotten unterbricht; diese spitzen Noten der Flöten, Violinen und Harfe gehen dann etwas weicher und breiter als Mittelstimme auf die Posaunen über und wirken hier unmittelbar packend als der Ausdruck bange beklemmten Atmens; der Übergang in der Deutung ist mit einer Bestimmtheit herbeigeführt, die eben nur dem Meister möglich ist. „Dämonisch" in der Wirkung, eine wahre Eingebung ist auch das bald darauf folgende Fugato der Posaunen und Klarinetten, mit dem das Orchester die höhnende Antwort des „Nacht-Wunderers" an Siegnot begleitet. Bei diesen Klängen, die musikalisch formell sogar reizvoll, doch den schneidend kalten Hohn elementarer Feindschaft und Gegensätzlichkeit mit unheimlicher Deutlichkeit ausdrücken, wird wohl jeder ganz persönlich an das gemahnt, was in seinem Leben als das Negative, Furchtbare, erschienen ist, sei es nun ein platt lächelnder „Ehrenmann", der 30 Prozent verlangt hat, sei es irgend etwas ganz anderes. Bei Pfitzners Musik kann nicht nachdrücklich genug hervorgehoben werden: es ist ein vornehmer, reicher und tiefer Geist, der daraus zu uns spricht, ein edelgeborener Spross seiner geistigen Ahnen, der Grössen, die den Stolz des deutschen Geisteslebens bilden. Nichts von allem was der Tag Ungeläutertes, Flaches, Widriges birgt, hat sich dieser Feder genaht; wenn der letzte Accord der Partitur verklungen ist, hat man das Gefühl, den Abend in erlauchter Gesellschaft verlebt zu haben. Gott halte uns fern von Cliquen, in welchen, wenn schon aus verschiedenen Gründen keine Sympathie mit derartigen Bestrebungen aufkommen kann, nicht wenigstens die Achtung, um nicht zu sagen Ehrerbietung davor zum Selbstverständlichen gehört! Dazu müssen wir vor allem gebildete Menschen bleiben; auch der überzeugteste Atheist spuckt in der Kirche nicht aus.

Der vierte Aufzug („Nachspiel") führt uns zurück zu den Gefilden der Seligen, dem „Liebesgarten"; an seiner Pforte langt Minneleide mit der Leiche des Geliebten an, der im unterirdischen Reich Nacht-Wunderers seinen Tod gefunden. Nach ihrer ergreifenden Klage um den Verlorenen

erscheint mit den Klängen des Vorspiels die Frühlingsgöttin wieder, die ihren Schützling zum Leben erweckt.

Mit der entzückenden Melodie im Ohre, die zuletzt auf die Worte ertönt: „Komm zu mir und meiner Liebe!“, von den langsam verklingenden Wogen des vollen Orchesters und Doppelchors umrauscht, das Auge fast geblendet von dem glanzerfüllten Schlussbild des im Danke für das neugeschenkte Dasein vor der Frühlingsgöttin knieenden Liebespaares, fühlt sich der Zuhörer zuletzt noch ganz besonders mächtig von der hinreissenden Gewalt dieses echten Künstlergeistes gepackt, dessen Können keinen Moment hinter dem Wollen zurückbleibt.

Unverkennbar sind ja einzelne Stellen vorhanden, wo Pfitzner mehr Sinfoniker wird, seine Melodieen liebevoller in kontrapunktische Netze einspinnt, als es sich selbst mit der lyrischen Art der Bühnenwirkung verträgt. Da aber das Werk in Elberfeld trotz überraschender Schnelligkeit des „Umbauens“ in den Zwischenakten vier Stunden in Anspruch nahm, ist ohnehin anzunehmen, dass er etwas kürzen und damit natürlich gerade diese Stellen treffen wird. Am stärksten macht sich dies Bedenken im Vorspiel bei der musikalischen Entwicklung des „Blütenwunders“ geltend; hier ist die einzige Stelle, bei der sich Pfitzner vielleicht in der Wirkung getäuscht hat. Ob wir je dahin kommen, im Orchester so Zartes und Ausgesponnenes zur Einleitung einer Stimmung nicht als ergrübelt zu empfinden, weiss ich nicht. Die Verbreitung des Ganzen aber zu fördern, ist künstlerische Ehrenpflicht: Pfitzners Partitur stellt das feinste Destillat dessen dar, was das moderne Gesamtkunstwerk heute leisten kann. Grossen Bühnen giebt das Werk Gelegenheit, die Wirkung von Ausstattung, Chören und Ballet dieser Erstaufführung gegenüber noch ganz enorm zu steigern. Indes setzte dieselbe die künstlerisch vornehme Gesinnung des Direktors Hans Gregor und die Leistungsfähigkeit seines Stabes, insbesondere des Oberregisseurs Eugen Gebrath in das hellste Licht. Vom Theatermaler Hans Schmitt waren möglichst genau nach den Vorschriften des Dichters durchweg neue meist sehr wirkungsvolle Dekorationen geschaffen. Zum Staunen gut war das Orchester; seit dessen Mitglieder städtische Beamte sind, blühte diese Korporation in vorher ungeahnter Weise auf. Von irgendwelcher Schwierigkeit bei der Beherrschung seines Enormes verlangenden Parts war nichts zu bemerken; Violinen, Klarinette und Horn zumal erhoben sich mit unveränderlicher Sicherheit und Tonschönheit in schwindelnde Höhen.

Von den Gesangskräften des Stadttheaters fiel in erster Linie der Tenor Anton Bürger angenehm auf; seine Stimme ist ausgiebig, von vollem Metallklang und, besonders im Ausklingen der Töne, von hervorragendem Wohllaut, seine Schulung vorzüglich. Dass musikalisch sehr schwierige Partieen nicht sofort mit voller Lebendigkeit und Freiheit

gespielt werden, ist ja bekannt. Seine Partnerin Elisabeth Suchaneck erfreute durch weiche angenehme Tongebung auch in den höchsten Lagen und deutete den dramatischen Gehalt der Partie, der reiche Schätze wirkungsvoller Entwicklung in sich birgt, lieb und verständig an. Sie ist sehr jung und besitzt alles, was eine bedeutende Zukunft wahrscheinlich macht. Vorzüglich in der hohen lyrischen Barytonpartie des „Sangesmeisters" vom Liebesgarten war Juan Luria, trefflich in charakteristischer Vortragskunst der Buffo-Tenor Franz Heydrich als Moormann. Der Erfolg war, wie schon angedeutet, für die sämtlichen Beteiligten ein glänzender; Pfitzners schmale Figur verschwand fast unter den Lorbeerkränzen, die in ihm auch dem energievollen umsichtigen Dirigenten seines Werkes dankten. Möge dieses noch Tausenden dieselben Stunden bewundernden Geniessens bringen, wie dem Referenten.





EIN TON

Eine etwas eintönige musikalische Plauderei

Von R. Sternfeld-Berlin

Robert Schumann hat über eines seiner innigsten Werke, die Phantasie Opus 17, folgendes Motto von Friedrich Schlegel gesetzt:

> Durch alle Töne tönet
> Im bunten Erdentraum
> Ein leiser Ton gezogen
> Für den, der heimlich lauschet.

Wie die blaue Blume, so ist auch dieser leise Ton, der heimlich das All durchklingt, wenn man nur zu lauschen versteht, eine Lieblingsvorstellung der deutschen Romantik. Schumann hat aber doch sein Motto nicht wörtlich genommen; man würde vergeblich in seiner Komposition den einen Ton suchen, der das Ganze durchzieht. Anders hat ein jüngerer Romantiker, der edle und farbenreiche Peter Cornelius, sich verhalten, als er eines seiner sinnigen eigenen Gedichte „Ein Ton" komponierte:

> Mir klingt ein Ton so wunderbar
> In Herz und Sinnen immerdar;
> Ist es der Hauch, der dir entschwebt,
> Als einmal noch dein Mund gebebt?
> Ist es des Glöckleins trüber Klang,
> Der dir gefolgt den Weg entlang?
> Mir klingt der Ton so voll und rein,
> Als schlöss' er deine Seele ein,
> Als stiegest liebend nieder du
> Und sängest meinen Schmerz in Ruh.

Diese wehmüthigen Verse hat Cornelius so in Musik gesetzt, dass die Singstimme während des ganzen Liedes den einen Ton H festhält, indes die Begleitung mit hoher Kunst in reicher Abwechslung der Harmonie dazu sich ergeht. Dieses Lied, das man keineswegs ein blosses Kunststück nennen darf, ist in der letzten Zeit ziemlich beliebt geworden; weniger bekannt ist es, dass das folgende Stück desselben Cyklus „Trauer und Trost" mit dem eben besprochenen korrespondiert, indem dieses „An den Traum" überschriebene denselben Ton H, nun aber in der Klavier-Begleitung, während des ganzen Liedes festhält.

Die Idee, die Singstimme ein ganzes Stück hindurch auf einem Tone liegen zu lassen, ist in der Musikliteratur nicht neu gewesen; nur dass sie nicht, wie bei Cornelius einem ernsten, sondern meist einem komischen Zwecke diente. Das bekannteste Beispiel dafür findet sich in Mendelssohns liebenswürdigem Singspiel „Die Heimkehr aus der Fremde". Der zwanzigjährige Felix hatte es 1829 von seiner englischen Reise mitgebracht und studierte es dann im Heimathause zur silbernen Hochzeit seiner Eltern ein. Sein Freund Klingemann hatte die Dichtung gemacht, die nur für den Familienkreis bestimmt und den einzelnen Verwandten und Bekannten „auf den Leib geschrieben" war. Auch der Schwager Wilhelm Hensel, der Gemahl der geliebten Schwester Fanny, sollte darin beschäftigt werden; leider aber war er völlig unmusikalisch. Da kam Felix auf die gute Idee, ihm die Rolle des alten Dorfschulzen zu geben, der nur in einem Terzett als Sänger mitzuwirken hat, und ihn hier alle seine Worte auf den einen Ton F singen zu lassen. Der Gegensatz des phlegmatischen, zeitunglesenden Ortsvorstandes zu den andern beiden Personen des Terzettes wirkt durch diesen hartnäckigen Ton äusserst komisch.

Doch nichts Neues unter der Sonne! Einen ganz ähnlichen Scherz hatte sich 300 Jahre früher der grosse Meister Josquin des Près mit seinem Gönner Ludwig XII. von Frankreich gemacht. Die Liebe des Königs zur Musik stand in keinem Verhältnis zu seiner musikalischen Begabung. So hatte ihm denn Josquin eine dreistimmige Messe gewidmet, in der um einen Ton die beiden anderen Stimmen sich künstlich bewegten. Den festgehaltenen Ton hatte er vox regis, „Stimme des Königs", genannt und hoffte durch diesen Spass eine Aufbesserung seines Salairs zu erlangen. Aber darin hatte er sich getäuscht, so sehr der König sich auch an der höchsteigenen Mitwirkung bei diesem Gesange ergötzte.

Haben wir es hier mit einzelnen Scherzfällen zu thun, so erweitert und vertieft sich die Betrachtung, wenn man das ganze grosse Gebiet der musikalischen Eintönigkeit überblickt und die Frage aufwirft, welche Bedeutung überhaupt dem Festhalten eines Tones in der Gesangstimme zukommt. Da sieht man sofort, dass dies Verfahren ein ausserordentlich wichtiges Ausdrucksmittel ist, das sich kein Komponist in alter und neuer Zeit hat entgehen lassen, um ganz bestimmte Wirkungen damit zu erzielen. Diese Wirkungen können freilich die allerverschiedensten sein; aber ein Gemeinsames waltet doch vor: das Starre und Unbewegliche. Wenn Händel in seinem tonmalerischen Hauptwerke „Israel in Egypten" die Worte: „Die Flut stand aufrecht wie ein Wall und die Tiefe erstarrete im Herzen der See" musikalisch nachzudichten hatte, so liess er seinen Chor dazu auf einem einzigen Tone mit lauter „Pfundnoten" in starrer Grösse verweilen. Damit ist dann meistens etwas Geheimnisvolles

verbunden, das solch anhaltende Verwendung desselben Gesangstones mit sich bringt. Dies aber kann wieder von zweierlei Art sein: entweder ernst, schauerlich und geisterhaft, oder weich, träumerisch und wehmütig. Es wird nicht schwer fallen, für beides charakteristische Beispiele bei den grossen Meistern zu finden.

Für das Geisterhafte und Grausige sei nur an einige der berühmtesten Anwendungen erinnert. Mozart lässt im „Don Giovanni" seinen Komtur in furchtbarer Eintönigkeit sich äussern, schon zuerst auf dem Kirchhof, dann besonders, als er im letzten Finale den verwegenen Wüstling zu sich einlädt. Weber giebt am Anfange der Wolfschlucht-Scene im „Freischütz" seinem schauerlichen Geisterchor fortwährend denselben Ton zu singen, der dann durch das „Uhui" schneidend unterbrochen wird, und ebenso heult bald darauf die wilde Jagd auf dem einen Ton As. Wagner drückt in Tannhäusers Pilgerfahrt die starre Unbarmherzigkeit des Papstes mit schneidender Wirkung durch das Festhalten eines Tones aus: „Hast du so böse Lust geteilt, dich an der Hölle Glut entflammt". Schubert lässt in seinem ergreifenden Liede „Der Tod und das Mädchen" den Tod geheimnisvoll auf einem Tone zu dem Mädchen sprechen; doch hat hier die eintönige Rede neben dem Geisterhaften zugleich etwas mild Tröstendes. Dass sich mit dem Gespenstischen auch etwas Komisches verbinden kann, sehen wir in Humperdincks „Hänsel und Gretel" bei den Zauberworten der Hexe mit ihrem wiederholten „malus locus, bonus jocus, hocus pocus".

Alle diese Fälle, so verschieden sie sonst sind, haben ausser der Eintönigkeit der Gesangstimme noch eine zweite Gemeinsamkeit: die Komponisten verstehen es, die harmonische Grundlage der Begleitung im Orchester oder Klavier aufs reichste und kunstvollste zu modulieren, wobei der eine Ton der Singstimme den „ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht" bildet.

Nicht ganz so liegt die Sache, wo das Festhalten des einen Tones den Eindruck des Träumerisch-Geheimnisvollen hervorrufen soll. Da bleibt auch die Begleitung meistens auf einfachen Accorden liegen, während der Gesang eintönig psalmodiert. Zwei Beispiele aus der französischen Komischen Oper seien dafür zitiert: die „Mignon" des Ambroise Thomas und die „Carmen" von Bizet. Wie verschieden auch die Charaktere der Titelrollen — ein Gemeinsames haben sie: das Zigeunerhafte der Naturkinder. Wenn Mignon träumerisch, in dunkeln Erinnerungen verloren zu sich spricht, so hält sie sich rezitativisch auf einem Tone, ebenso wie Carmen, wenn sie, scheinbar ohne Absicht vor sich hin redend, ihre Liebesschlingen nach den Männern auswirft. Es ist wohl keine Frage, dass Thomas, dessen „Mignon" 1865 entstanden ist, hier den genialeren Landsmann Bizet beeinflusst hat.

Dass aber dieser Zweck des einen Tones auch unsern Klassikern nicht fremd ist, bezeugt ein berühmtes Beispiel aus Beethovens Liederkreis „An die ferne Geliebte". Zu den Worten:

Dort im ruhigen Thal
Schweigen Schmerzen und Qual,
Wo im Gestein
Still die Primel dort sinnt,
Weht so leise der Wind,
Möchte ich sein! Möchte ich sein!

lässt der Meister die zuvor von dem Sänger gesungene Melodie nun vom Klavier vortragen, den Gesang dagegen fortwährend den einen Ton G sprechen und erreicht dadurch wundervoll den Ausdruck des Sehnsüchtig-Träumerischen.

Wir haben uns mit diesen Beispielen bereits einem weiteren ausgedehnten Gebiete der „Eintönigkeit" des Gesanges genähert, nämlich dem raschen Sprechen auf demselben Tone. Und da finden wir nun völlig entgegengesetzte Empfindungen, die sich desselben Ausdrucksmittels bedienen: erstens das kirchlich fromme Psalmodieren bei dem katholischen Gottesdienste, zweitens das Secco-Rezitativ und das damit zusammenhängende Parlando der Komischen Oper.

Das der katholischen Liturgie entlehnte rasche Sprechen auf einem Ton ist auch in den grossen kirchlichen Chorwerken ein oft und mit bedeutender Wirkung angewandtes Mittel. Hier sei nur aus Beethovens Missa Solemnis die Chorstelle aus dem Credo angeführt, wo die Gemeinde zu den Worten „Et incarnatus est de spiritu sancto ex Maria virgine" das Mysterium der Fleischwerdung wie in gläubigem Staunen dem Priester nachstammelt. Ausgedehnter noch hat Berlioz im Kyrie seines grossen Requiems dieses ra scheund flüsternde Psalmodieren des Chores auf einem Tone in ganz kirchlicher Weise angebracht; denselben Effekt verwendet er sogar mit instrumentalen Mitteln im langsamen Satze seiner Harold-Symphonie.

Du sublime au ridicule! Das rasche Parlando auf einem Tone ist eines der beliebtesten Mittel der älteren, besonders der italienischen Oper zu komischen Zwecken. Wer dächte da nicht an Figaro, Basilio, Leporello und ihre zahllosen redseligen Brüder und Vettern? Aber auch in Deutschland fehlt der Buffo-Stil nicht und auch die deutsche Zunge kann auf einem Tone rasch „parlieren". Man denke an Mozarts Papageno und Papagena, oder an den geschwätzigen „Barbier von Bagdad" des Peter Cornelius. Am wenigsten kann die Operette dies komische Mittel entbehren, und sowohl der findige Journalist aus Suppés „Fatinitza", wie der erboste Advokat aus Straussens „Fledermaus" mit seinem „Recurriren, Prozessiren" reizen durch ihr eintöniges Schnattern die Lachlust des Publikums.

Wieder eine andere Nuance ist es, die ebenfalls mit dem Festhalten eines hartnäckig wiederholten Tones erreicht wird: eine gewisse gravitätische Steifheit. Wenn am Schlusse von Mozarts „Cosi fan tutte" die verschmitzte Zofe Despina in der Verkleidung eines Notars den Ehebund schliesst, singt sie in würdigem Amtstone auf einer Note, die nur von Zeit zu Zeit durch eine zweite auf der höheren Quart unterbrochen wird. Und genau in derselben Weise verkündet der ehrsame Bäcker Kothner in Wagners „Meistersingern" mit steifem Ernste die Gesetze der Tabulatur: „Ein jedes Meistergesanges Bar stellt ordentlich ein Gemässe dar". Überhaupt lassen die Komponisten gern die öffentlichen Ausrufer und die Vorleser von Briefen auf einem Tone sich bewegen, wofür als Beispiele die Verkündung der Versteigerungs-Bedingungen im Auktions-Finale der „Weissen Dame" von Boieldieu oder die Vorlesung des Briefchens der Cousine Ida mit Polkabegleitung durch das Dienstmädchen Adele am Anfang der Strauss'schen „Fledermaus" angeführt seien.

Damit sei das unendlich reiche Kapitel der vokalen Eintönigkeit geschlossen. Nicht weniger unerschöpflich aber ist auch die Betrachtung der instrumentalen Eintönigkeit, dem wir uns nun zuwenden.

Über einen im Basse eines Stückes längere Zeit festgehaltenen Ton, den sogenannten Orgelpunkt, liessen sich allein einige Bände schreiben. Welcher grosse und welcher kleine Komponist hätte sich die Gelegenheit entgehen lassen, auf einem forthallenden Basstone eine Welt bunter Harmonieen der oberen Stimmen aufzubauen! Meistens wird ja die Dominante als Orgelpunkt verwandt — so stets am Schlusse längerer Fugensätze —, aber auch der Grundton und die Terz können dazu dienen: so beginnt Bach seine Matthaeus-Passion mit einem gewaltigen Orgelpunkt auf dem Grundton E, Brahms lässt als Unterlage eines langen, schwierigen Satzes seines „Deutschen Requiems", Berlioz als Bass seines reizenden Sylphen-Balletts immerfort den Ton D erklingen; Beethoven führt auf dem Terz-Orgelpunkt Fis im ersten Satze der Neunten Symphonie unter dem Donner der Pauken die Katastrophe des tragischen Ringens herbei, und Schumann zaubert uns im heiteren Zwischensatze seiner „Rheinischen" Symphonie über der Terz C von A-moll eine Reihe romantischer Bilder vor die Seele. Denn ein spezifisch „romantisches" Klangmittel ist überhaupt der Orgelpunkt, auch da, wo nicht ein rascher Wechsel der Harmonieen, sondern das Gegenteil, ein einziger, lange festgehaltener Accord auf ihm ruht. Wie hat man nicht über den 130 Takte langen Es-dur-Accord am Anfange von Wagners „Rheingold" den Kopf geschüttelt, aber die Versinnlichung des reinen Urelementes, das Wogen der Wassertiefe am Beginne des weltumspannenden Dramas erheischte eine so andauernde Einförmigkeit der Grundharmonie.

Bei Wagner kann man sogar von einem „dramatischen Orgelpunkte“ reden, der z. B. in der „Götterdämmerung“ begegnet, wenn Siegfried bei seiner Ankunft am Rhein von den Gibichungen mit frohen Klängen empfangen wird, indes aber Hagens dröhnend düsteres Nibelungen-Fis im Basse die unheimliche Athmosphäre verrät, in die der sorglose Held nun eingetreten ist. Über die tonale Bedeutung des dämonischen Fis im Basse als Ausdrucksmittel im „Ring“ und im „Parsifal“ (Klingsor) wäre übrigens eine eigene Studie wohl am Platze.

Viel seltener als im Bass sind die Orgelpunkte im Diskant. Zu den einfachen Fällen, wo die Dominante über dem Ganzen, meist in den hohen Geigentönen, liegen bleibt, könnte man das einzig schöne Trio des Scherzo der Beethovenschen A-dur-Symphonie oder den Anfang der beliebten Ouverture zu Nikolais „Lustigen Weibern“ zählen. Auch im „Christus“ von Liszt ist der Stern, der die heiligen drei Könige zur Krippe nach Bethlehem führt, durch den Glanz eines festliegenden hohen As der Violinen wiedergegeben, ähnlich, wie am Schlusse von Wagners „Parsifal“ dasselbe As als Dominante von Des-dur mit zauberhafter Wirkung von der Trompete und den Sopranen ausgehalten wird, wenn der Gral blendend erglüht und die weisse Taube herabschwebt. Will man sich aber das seltene Beispiel eines ächten Orgelpunktes in der Oberstimme vorführen, so sehe man in die Partitur des „Cid“ von Cornelius, wo im 1. Akte der Trauermarsch beim Auftreten der Ximene ein unendlich lange festgehaltenes Fis (Ges) im Diskant zeigt, zu dem nun in den Unterstimmen die kunstvollsten Harmonieen in unerschöpflicher Abwechselung erklingen. Hierhin gehört auch ein wundersames, unendlich lang ausgehaltenes Cis sämtlicher Streicher im 3. Akt von Wagners „Parsifal“, das gleichsam den frommen Aufblick des Erlösungshelden zur Spitze des heiligen Speeres nach brünstigem Gebete ausdrückt.

Verlassen wir das „allzuweite Feld“ des Orgelpunktes, so bleibt noch manches andere Beispiel instrumentaler Eintönigkeit zu berühren übrig. Als ein unerreichter Meister der Künste des einen Tones stellt sich uns da vor allem wieder Beethoven dar. Bei ihm ist besonders die rhythmische Belebung zu studieren, mit der er die Wiederholung ein und desselben Tones zu motivieren weiss. Man erwäge z. B. die Bedeutung des Tones E in der A-dur-Symphonie. Schon zu Beethovens Lebzeiten hat ihm die Kritik vorgeworfen, dass er bei der Überleitung zum Allegro des ersten Satzes dieses E wohl an hundertmal eintönig wiederholt. Und doch ist diese Repetition vollkommen logisch begründet in der allmählichen Feststellung des rhythmischen Überganges vom Vierviertel- zum Sechsachtelakt. Dasselbe E bleibt dann als einförmiger Melodieton beim ernsten Schreiten des langsamen Mittelsatzes und es tönt hartnäckig in der Trompete beim dionysischen Rasen des letzten Satzes. So schmettern im Scherzo-

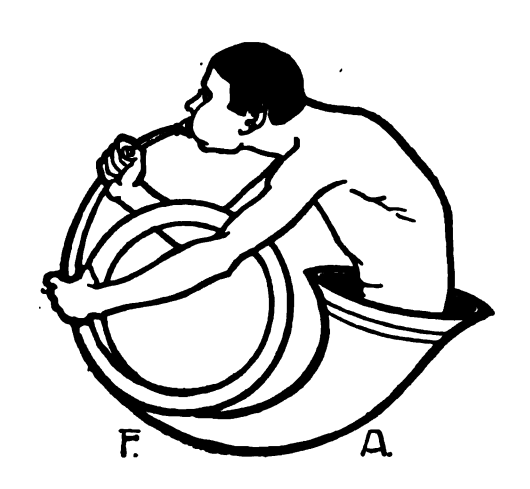
Mittelsatze der C-moll-Symphonie die Hörner ihren energischen Rhythmus auf dem Tone G und nehmen damit gleichsam das berühmte Anfangs-Motiv der ganzen Symphonie wieder auf.

Zu welch genialen Einfällen führt nicht gerade dies Festhalten des einen Tones bei Beethoven! Im langsamen Satze der C-moll-Symphonie hält die Klarinette den Ton Es über den wechselnden Harmonieen des Themas fest und es entsteht eine scheinbare Kakophonie, über die einst sogar ein Berlioz — kaum glaublich — seine Missbilligung aussprach. Oder man denke an das dämonisch trotzige Cis des ganzen Orchesters, das im letzten Satze der achten Symphonie mehrmals in das brausende F-dur hineingeschleudert wird; oder an das dumpfe B der Pauke am Schlusse der Missa Solemnis, das wie eine düstere Mahnung an die Friedlosigkeit des irdischen Lebens immer wieder in das D-dur der Friedensbitte der Gemeinde hineinklingt.

Gehen wir zum Schlusse noch auf eine sehr häufige instrumentale Eintönigkeit ein, die durch die Verwendung irgend eines klingenden Gegenstandes entsteht, der nur einen Ton hat. Überall z. B., wo in der Musik eine Glocke entweder wirklich angewandt oder doch nachgeahmt wird, ist eine solche Eintönigkeit von selbst gegeben. Man denke an den Schluss von Schumanns „Papillons“, wo mit dem sechsmaligen A des Diskants auf dem grossen Orgelpunkt D-A „das Geräusch der Faschingsnacht verstummt und die Uhr sechs schlägt“; oder an eine ähnliche Situation in der „Fledermaus“ von Johann Strauss, wo die Morgen-Uhr zwei lustige Vögel von der rauschenden Ballnacht ins „fidele Gefängnis“ zurückscheucht, während im „Zarathustra“ des Richard Strauss die tiefe Glocke auf E zwölfmal mitternächtlich in das brausende Tanzlied hineinschallt und in die lang aushallende Ruhe des Schlusses hinüberleitet. Auch der wiederholte Vorschlag As in Chopins (leider!) sogenanntem „Minutenwalzer“ tönt wie ein süsses Glöckchen in die reizende Melodie des Mittelsatzes; und Liszts Campanella-Etude ist auf demselben Effekt aufgebaut.

Wichtiger als der Glockenton, besonders für die Oper, ist der eine Ton, den Blaseinstrumente, besonders Hörner oder Trompeten, zur charakteristischen Färbung der Handlung hergeben. Dafür bieten Richard Wagners Dramen eine Reihe trefflicher Muster. Schon beim Beginn seines Schaffens stösst man da auf den langhallenden Ton A, womit im „Rienzi“ die Trompete den Römern das Zeichen giebt, die Ketten der Knechtschaft abzuschütteln. Ein bekannter Wagner-Exeget hat gemeint, dass dieses Freiheitssignal nicht von einem Trompeter, sondern von einem Philosophen geblasen werden müsste: ein schöner Traum, so lange unsere Philosophen nicht zum Trompeten-Lernen angehalten werden. Doch Scherz bei Seite — dass ein solcher Ton, auf dessen Bedeutung für die dramatische Handlung wir vorbereitet und gespannt sind, von höchster Wichtigkeit wird,

zumal wenn er wiederholt stets in derselben Klangfarbe erscheint, unterliegt keinem Zweifel: man denke an den Eintritt des Trompeten-B, das in Beethovens „Fidelio" das rettende Erscheinen des Gouverneurs ankündigt. So wirkt in dieser tonalen Bedeutsamkeit das C der Königstrompete im „Lohengrin", das C des Stierhorns, das der grimme Hunding in der „Walküre" und der düstere Hagen in der „Götterdämmerung" bläst, so wirkest vor allem du, o lieblichster der Töne, du urkomisches, erschütterndes Fis des Nachtwächterhornes in den „Meistersingern", das so drastisch in die engen Gassen des schlummernden Nürnbergs hineintönt, du einziger Grundton köstlicher Humore, auf dessen Schwingen und Schwingungen das alte Lied des biederen Nachtrates, der Spuk verliebter und eifersüchtiger, junger und alter Glühwürmchen und Kobolde, das lärmende Toben der Prügelei und das magische Weben der Johannisnacht zu einem berückenden Zauber sich entfaltet und im Mondesglanze zart verklingt.





Das Verdienst, den Stoff zur „Feuersnot" aus einer alten niederländischen Chronik aufgespürt zu haben, gebührt Richard Strauss. Wüssten wir's nicht aus einer „Vorbemerkung" des Textbuches, wir würden es unschwer selbst erraten. Naturfrische, erdstarke Sinnlichkeit ist nicht die Sache des Überbrettl-Barons: der wird erst bei raschelnden Jupons und nasenkitzelnden Parfüms warm; dagegen ist sie ein starker und wahrhaftig kein schlechter Bestandteil der Natur des „Don Juan"- und „Heldenleben"-Komponisten . . . erinnern wir uns nur der grossen Liebesscene im „Heldenleben", jenes Teils, der die Vereinigung des „Helden" mit seiner „Gefährtin" in glühenden Farben malt. Strauss fand also den Kern seines „Singgedichts", Wolzogen gab ihm die Form. Sein Eigentum sind die Verse, die Verschmelzung des liebestollen Jünglings und des zauberkundigen Greises zu einer Person und vor allem der Schluss, der die Errettung der Stadt aus Feuersnot nicht durch die öffentliche Preisgebung des entkleideten Mädchens, sondern durch die Hingabe der besiegten Jungfrau an den begehrenden Mann geschehen lässt. In dem Augenblick, wo ihr Trotz gebrochen ist, flammen wieder die Feuer auf, die gute Bürgerschaft ist aus Feuersnot errettet, das dankbare Volk jubelt zu seinen gütigen Gebern auf. Man bemerke, wie derber und doch wiederum feinsinniger die Lösung des Konflikts in jener alten Sage war. Wolzogens Schluss ist ein Witz, die Pointe einer an Herrenabenden erzählten Anekdote. Er scheint schnurstracks aus den Werkstätten französischer Schwankdichter herübergelaufen zu sein, und wirklich entsinne ich mich eines Pariser Vaudevilles von Banès (dem Komponisten von „Tata-Toto"), in dem aus ähnlichem Anlass und im gleichen Moment eine Serenade mit Illumination und Brillantfeuerwerk losgeht. Der Gedanke, den verschmähten Liebhaber mit dem Zaubergreis zusammenzuthun, mag durch die Ökonomie der Bühne nahe gelegt worden sein: jene ursprüngliche Fassung hat vor der neuen jedenfalls den Vorzug. Sie lässt dem verliebten Burschen seine Natürlichkeit, seine täppische Ratlosigkeit, die zu dem märchenhaften Charakter der Geschichte sicherlich besser passt, als die Tief- und Abgründigkeit, die jetzt das Wesen „Kunrads des Ebner" ganz durchdringt. Die Sprache der Dichtung ist nach den Schrecknissen anderer „Wortdichtungen" ein

Genuss und eine Erholung. Störend empfinden wird man nur den Münchnerischen Dialekt der Volksscenen und — man höre und staune — den Stabreim, der in dem Werk mit peinigender Beharrlichkeit durchgeführt ist. Der Einwurf des Dichters, er habe durch die Anwendung des Dialekts eine heimische Färbung hervorbringen wollen, erledigt sich durch die Überlegung, dass dann ja auch Strauss eine „früh mittelalterliche" Tonsprache hätte reden müssen, davon war aber auch nicht die geringste Spur zu merken. Was Wolzogen dazu verleitet hat, in einem mittelalterlichen Milieu die Leute munter stabreimen zu lassen, ist nicht recht erfindlich. Die Literaturgeschichte stellt fest, dass die Stabreimdichtung bereits um 800 erloschen war: ein anderes Zeugnis lässt sich beim besten Willen nicht beibringen. Bediente sich Wagner in den „Nibelungen" des Stabreims, so hatte das doch schliesslich noch einen Sinn. Wenn aber biedere Münchener Bürger an solchen Wagnerschen Brocken qualvoll würgen, so ist das eben nur komisch. Sonderbar ist auch, dass nicht das Volk den Stabreim gebraucht — dann könnte man noch zur Not ein leises Nachklingen längst vergangener Zeiten konstruieren —, sondern die höher stehenden Klassen, der Bürgermeister nebst seinem Töchterlein Diemut und vor allem Kunrad der Ebner selbst. Die „Schnörkelschriften", die er in seinem Zauberhaus studiert haben will, scheinen die Textbücher zu Wagners „Nibelungen" gewesen zu sein. Denn nur so ist es zu erklären, dass er alsbald ganz unbekümmert zu reimen anhebt: „Oh ich träumender Thor, der ich den teuersten Tag verlor!", „Klopfe die klägliche Klause entzwei!", „Lachst du der Liebe heilig und heiss", „Weisst du, wer zu dem Spotte, Schlimme, den Schaden gewann?" u. s. w. Aus demselben Quell stammen auch die verzwickten Wortbildungen, zu deren Erkenntnis man erst ein ethymologisches Wörterbuch wälzen muss. Da kommen uns wieder der „Zunder", in dem sich „zach" ein Fünklein fängt, der „gaukelnde Geck", der „Gauch", der sonnige „Glast", das „freundwillige Friedel," der „gache Geselle", die „Neidaugen", der „magdliche Sinn", das „Zerknacken" der Knochen, die „neidige Niedertracht", kurz, das ganze Rüstzeug, mit dem Wagner — man weiss es — in den „Nibelungen" sich umgürtet. Ein Trost nur: das alles liest man wohl im Textbuch fein säuberlich geschrieben, von der Bühne her aber vernimmt man es kaum. Denn die Götter haben es gefügt, dass der Wagner immer den Wagner und der Wolzogen stets den — Strauss zur Seite hat.

Zu dieser Wolzogenschen „Wortdichtung" hat Strauss eine „Tondichtung" verfasst, von der man im allgemeinen sagen kann, dass sie mit Kanonen nach Spatzen schiesst. Das soll für den jungen Meister kein Vorwurf sein. Er vermag eben nur eine Musik zu schreiben, die mit dem Haupt in die Wolken ragt und mit den Wurzeln klaftertief in die Erde dringt. Freilich sollte er sich dann nur den Stoff wählen, der ihm Ge-

legenheit giebt, sich voll auszuleben. Offenbar aber wollte er der Strömung folgen, die sich augenblicklich für die volkstümliche Oper bemerkbar macht. Und so schuf er eine Synthese meistersingerlich-heiteren Treibens mit seiner eigenen Tonwelt. Es ist nicht unmöglich, dass Strauss selbst aus sich heraus die Gestalt des Kunrad fertig gebildet Wolzogen übergeben oder dieser bei ihrer Schöpfung auf das Wesen seines Mitarbeiters Bedacht genommen hat. Alle jene Partieen, in denen Kunrad mit seiner Eigenart kräftig hervortritt, sind Strauss ausgezeichnet gelungen, und, da sie zumeist gegen den Schluss des Werkes stehen, so nimmt es nach einem etwas indifferenten Beginn ungefähr von der Mitte ab einen mächtigen Aufschwung. Hier offenbart sich mit überzeugender Gewalt die rücksichtslos aufstrebende, fast möchte ich sagen aufbegehrende, himmelstürmende Kraftnatur Straussens, wie wir sie aus den entsprechenden Stellen des „Zarathustra" (Die grosse Sehnsucht) und vorzüglich des „Heldenleben" kennen. Ja, so auf ureigenstem Gebiet fühlt sich hier der Tondichter, dass oft ganze Tonreihen aus dem „Zarathustra" wiederkehren. Die hastig aufsteigende Figur bei den Worten der drei Gespielinnen („Der wilde Freier gefällt mir fast") ist der Befreiungsschrei des Predigers Zarathustra, auf den Triolen, die die grosse Strafpredigt Kunrads so charakteristisch einleiten, wiegt Zarathustra sich im Tanz. Dass gelegentlich auch Wagnersche Melismen auftauchen — so ein bekanntes Motiv aus der „Walküre" — und — ein pikanter Zufall! — an einer Stelle sogar der alte Meyerbeer mit seiner immer noch wundervollen Ges-dur-Cavatine aus den „Hugenotten" sich vernehmen lässt, sei nur nebenher erwähnt. Die „Arbeit", der Wurf sind allerersten Ranges. Darin ist Strauss im Augenblick unerreicht. Vielleicht thut er auch — wenigstens für eine Oper — manchmal des Guten zuviel. So liest sich der Anfang mit seinen vielfach verschlungenen Chören und Solostimmen in der Partitur sehr hübsch: die Wirkung von der Bühne her blieb jedoch hinter den Erwartungen zurück. Strauss hat hier den Stimmen Aufgaben gestellt, die nur — was Treffsicherheit und Ausdauer anlangt — das Orchester zu lösen vermag. Die Instrumentation — fast klingt es wie eine Blasphemie — ist über alle Beschreibung schön und charakteristisch. Zudem deckt sie fast nie die Singstimme, bescheidet sich — wenn man da von Bescheidenheit reden kann — vielmehr stets, unter die Singstimme eine polyphon ungemein reiche und reizvolle Unterlage zu breiten. Erst wenn der Gesang schweigt, in Vor- und Nachspielen, in Überleitungen und Abschlüssen entfesselt es alle Mächte, und diese Augenblicke, in denen der Symphoniker Strauss plötzlich hervorbricht, sind die schönsten. Eine regelrechte symphonische Dichtung entwickelt sich am Ende aus der bereits angedeuteten Situation; schöner und eindringlicher kann kein Wort und kein Ton und erst recht nicht eine Vereinigung von beiden die Liebe, die alle Schranken niederrennt, schildern. Mit diesem

Liebesgedicht, das Strauss in der Vollkraft seines Könnens zeigt, schliesst die Oper stimmungsvoll und wirksam ab, und es erweckt in uns den lebhaften Wunsch, Strauss recht bald wieder auf dem Gebiet der symphonischen Dichtung zu begegnen, mag er den „Frühling" darstellen oder am liebsten sich selbst. Er ist eine so reiche und vielseitige Natur, dass mit einem „Heldenleben" keineswegs seines Wesens Eigentümlichkeit erschöpft ist. Und wenn sie es sein sollte, so singe er sich nur immer wieder: dieses Lied wird stets neu sein.

Die Aufführung am Dresdener Hoftheater unter Schuchs Leitung brachte die Feinheiten des ungeheuer schwierigen Werkes zumeist zu Tage. Was noch in der Tiefe ruht, steigt in späteren Vorstellungen empor, wenn Chor und Orchester ganz sicher geworden sind. Das einaktige Singgedicht hat nur zwei grosse Rollen: die Diemut und den Kunrad; alles übrige ist nur Staffage. Scheidemantel als Kunrad war über jedes Lob erhaben, stimmlich und darstellerisch geradezu glänzend. Die Diemut gab eine junge (und auch jugendliche) Sängerin Frl. Krull. Man kann ihr keine grössere Schmeichelei sagen, als dass sie ihres Kunrad würdig war. Der äusserliche Erfolg war unbestritten und gross. Zuerst erschienen die Darsteller, dann Strauss, dann Schuch und zum Schluss Wolzogen. Er konnte es nicht unterlassen, rasch wieder ein kleines Überbrettl-Gaudium zu veranstalten. Eine wagenradgrosse weisse Aster in seinem Knopfloch erregte stürmische Heiterkeit.





Ein recht beträchtlicher Teil der wirklichen Freunde Bayreuths und der Wagnerschen Kunst steht der Idee eines Wagner-Denkmals in der Reichshauptstadt skeptisch und gleichgültig gegenüber. Kein Wunder! Das Verhalten der offiziösen Berliner Kunstkreise, ebenso eines grossen Teils von Presse und Publikum gegen die Kunst des Meisters war so andauernd verständnislos, boshaft und anmassend, dass dieses klägliche Versagen des gesunden Menschenverstandes gegenüber den Offenbarungen höchster Kunst gerade in der vielgenannten „Stadt der Intelligenz" von den frühen Erkennern des Meisters nicht so leicht vergessen werden kann. Das gänzlich unwagnerische „Wagnerfest" vor ein paar Jahren (zum Besten des Denkmalsfonds) setzte der Verständnislosigkeit die Krone auf. Wenn der Meister dieses Sammelsurium von Vorträgen, lebenden Bildern, Bazar, Lotterie und Tanzvergnügen erlebt hätte — die blutigsten Witze wären ihm da sicherlich entschlüpft!

Aber die Berliner marschieren doch nun einmal an der Spitze der Kultur — ergo müssen sie auch ein Wagner-Denkmal haben, d. h. falls es dem König von Preussen angenehm ist und seinen Intentionen entspricht.

Das ungemütliche Verhältnis, in welchem Berlin und Wagner früher lange Jahre gestanden haben (— so ging's ja auch Bismarck mit Berlin —) scheint in Sachen der Denkmalsfrage seinen Fortgang nehmen zu sollen. Schon die Platzfrage schaffte Pein. Nun, da man sich über sie, natürlich mit Berücksichtigung höfischer Wünsche geeinigt hat, brachten die Konkurrenz-Entwürfe der Bildhauer im letzten Sommer die ungeheuerste Enttäuschung, die im Berliner Kunstleben je erlebt ward! Sind denn unsere Künstler gänzlich im Militarismus und Byzantinismus verknöchert? Der Eklat war so weithin vernehmbar, dass schleunigst ein „engerer" Wettbewerb ausgeschrieben wurde, um die erste Blamage einigermassen zu vertuschen.

Jetzt sind im Akademiegebäude die neuen Entwürfe dieser engeren Konkurrenz ausgestellt. Wenn man nach der ersten Konkurrenz zweifelnd fragen konnte: ist es möglich, dass die zweite noch schlechter ausfallen könnte, so muss man jetzt antworten: „Heut hast du's erlebt!"

Eberleins Entwurf hat den ersten Preis erhalten. Das nimmt nicht Wunder. Einmal ist er bei der gegenwärtigen Konstellation immer derjenige, welcher; und dann — teils dieserhalb, teils ausserdem! Sein preisgekrönter Entwurf ist ein echter Eberlein. Die Figur Wagners, auch der Kopf gehen an, obgleich in der Haltung viel Pose. Eberlein setzt aber den Meister vor ein Postament, auf dem eine weibliche Figur, wohl die deutsche Muse, in unmöglicher Haltung steht oder lehnt. Die Art des Entwurfs, den Meister unten, die Kunst oben, recht äusserlich angeordnet, ist banal. Fiel dem Künstler wirklich nichts Besseres ein? Am schlimmsten wirkt aber die wahllos zusammengewürfelte Gruppe von Figuren aus des Meisters Werken. In

den Dimensionen der Hauptfigur ziemlich koordiniert kleben da Siegfried und Parsifal, Brünnhilde und Tannhäuser und wer sonst noch in einem wirren Knäuel an der Hinterwand des Postaments. Das also ist das armselige Produkt eines vielgenannten Künstlers, durch welches er dem Denkmal für den Reformator deutscher Kunst und Kultur nahe kommen will

Und die andern?

Viel ist nicht darüber zu sagen. Freese giebt ein ernstes, fast zu ernstes und darum etwas langweilig wirkendes Monument. Nur den Wagner, sitzend in bedeutsamer Haltung, energisch, gross in der Auffassung; um das Postament ziehen sich lange Bänke in klassisch einfacher Form, als Abschluss hat der Bildhauer Parsifal und Kundry in guter Haltung hingesetzt. Aber viel brauchbarer ist die Arbeit dadurch nicht geworden. Der dritte Entwurf (von Hosäus) bildet mit seiner süsslichen Zuckerbäcker-Anordnung und dem unmöglichen Tannhäuser hoch zu Ross mit der Drahtharfe schon den Übergang zu den zahlreichen andern, nur humoristisch wirkenden Arbeiten. Ausser Konkurrenz ist Hundriesers machtvoller Entwurf, weil er — die gesteckten Dimensionen überschreitet! Da haben wir's! Eben da liegt der Hase im Pfeffer!

Unter solchen Beschränkungen ist an ein die Kunst- und Kulturthat Wagners erschöpfendes Nationaldenkmal in Berlin nicht zu denken. Könnte der Meister diese Ausstellung sehen, so würde ihm eins ganz sicher einleuchten: nämlich dass die Grösse und Bedeutung seines Werkes noch keineswegs verstanden worden ist. Hendrich hat unter den Malern gezeigt, wie man Wagner nahekommt: seine tiefen und grossen Bilder ragen turmhoch über die unzulänglichen, tastenden und meist gänzlich verständnislosen Entwürfe seiner Kollegen von der Plastik hervor. Soll durchaus der Eberleinsche Entwurf zur Ausführung gebracht werden, so mag der Künstler die Sockelfiguren entfernen, und statt der Muse einfach seinen Wagner aufs Postament setzen, dann haben wir ein Komponistendenkmal mehr in Berlin, allerdings weiter auch nichts!

Inzwischen ist die Entscheidung des deutschen Kaisers Wilhelm II. zu Gunsten des Eberleinschen Entwurfs gefallen, wie es nicht anders zu erwarten war. Charakteristisch ist die Zeitungsnotiz, welche dies meldet und dazu besagt, dass der deutsche Kaiser „sich so sehr für das Denkmal interessiere, dass er selbst einige Änderungen am Entwurf vornehmen werde." —

Wenn bisher die Verfertiger der einen dynastischen oder militärischen Charakter tragenden Siegesallee-Denkmäler es sich gefallen liessen, dass Laien in in ihre Arbeiten hineinkorrigierten, so haben das die Herren Bildhauer mit ihrem eignen Geschmack abzumachen. Bei dem Denkmal für einen der grössten deutschen Künstler des neunzehnten Jahrhunderts liegt die Sache aber erheblich anders. Dass die kaiserlichen Korrekturen in dem oben angedeuteten Sinne ausfallen werden, ist kaum anzunehmen. Herr Eberlein, der immer strebend sich bemüht hat, wird sicher klug genug sein, die Verbesserungen des deutschen Kaisers mit Dank anzunehmen. Zur Charakteristik unsrer Zeit bildet die Geschichte dieses Denkmals einen neuen, recht amüsanten Beitrag.





BÜCHER

I. **Oskar Bie.** Das Klavier und seine Meister. II. Aufl. Verlag: F. Bruckmann, A.-G. München.

II. **Brahms-Texte.** Vollständige Sammlung der von Brahms komponierten und musikalisch bearbeiteten Dichtungen. Herausgegeben von Dr. G. Ophüls. Verlag: N. Simrock, Berlin.

III. **Heinrich Reimann.** Musikalische Rückblicke. Zwei Bände gesammelte Aufsätze. Verlag: Harmonie, Berlin.

I. Das prachtvolle Werk hat sehr bald seine zweite Auflage erlebt. Das war zu erwarten. Selten ist eine im Grunde doch wissenschaftlich ernste Arbeit so warm und lebendig geschrieben worden; selten hat eine Encyklopädie einer so glänzenden Ausstattung sich zu erfreuen, wie sie hier von Bruckmann geboten ist! Der Text der Neuauflage hat sich nur durch Hinzufügungen verändert, aber der Bilderschmuck wurde nicht unwesentlich vermehrt. In dieser Monographie, dem „Buch einer Kultur“, wie es Oskar Bie mit Recht nennt, ist vornehmlich das letzte Kapitel: Liszt und die Gegenwart mit besonderer Liebe behandelt; es ist nicht nur in der Darstellung das fesselndste, sondern natürlich auch das interessanteste. Was Bie z. B. über Bülow, den Pianisten, sagt, ist niemals klüger und treffender geschrieben worden. Das Buch ist eines der schönsten; es sollte sich jeder Musikfreund auf den Weihnachtstisch legen lassen!

II. Brahms hatte sich eine Sammlung seiner Texte gewünscht, „an und für sich“ — wie der Meister meinte — „und dann, weil ich meine Musik nicht gern schärfer ansehe, beim Lesen der Texte sie mir aber bisweilen ganz gern durch den Kopf gehen lasse.“ Der Herausgeber, an den Brahms diese Worte richtete, hat mit dieser fleissigen und klar disponierten Sammlung einen Akt der Pietät begangen, für den ihm alle Brahmsverehrer dankbar sein können. Wer will, kann auch die literarischen Neigungen des Meisters studieren und zu manch interessanten Schlussfolgerungen kommen. Die eigenartige Anthologie, sehr splendid ausgestattet, mit einer Porträt-Heliogravüre und in einem Einband von Max Klinger wird viele Freunde finden, zumal der Preis (6 Mk.) ein mässiger ist. R. Wanderer.

III. „Musikalische Rückblicke“ nennt Professor Dr. Heinrich Reimann zwei Bände gesammelter Aufsätze, welche den literarischen Niederschlag einer beinahe 20jährigen diesbezüglichen Thätigkeit bilden. Kritisches, Historisches, Modernes, Wagneriana, Lisztiana, Organistika bilden ihren Hauptinhalt. Aus der Abteilung „Kritisches“ möchte ich die sehr wertvolle Studie über Otto Jahn und seine Mozart-Biographie (obgleich ich den Standpunkt des Verfassers nicht überall teile!) aus der „Modernes“ eine grössere Kritik über Wagners „Feen“ sowie die ungemein reizvollen Mitteilungen über Amalie Joachim besonders hervorheben. Einzelnes hätte immerhin eliminiert oder doch zum mindesten sorglicher durchgearbeitet werden können: ein Gedenkblatt an Rossini, das nur vom Barbier und vom Tell fast gar nicht spricht, ist denn doch allzusehr Gelegenheitsarbeit. Wer ein hübsches Pröbchen davon haben will, in welch harmonischer Weise bei Reimann der Musiker und der Philologe zusammen arbeiten, der sei auf die hübsche kleine Abhandlung „Eine klassische Liedfälschung“ hin-



gewiesen, worin der Verfasser den Nachweis zu führen bemüht ist, dass Haydns Lied „Liebes Mädchen hör' mir zu" von — Mozart ist. M. Steuer.

MUSIKALIEN

I. **Christian Sinding.** Violinkonzert No. II, D-dur, op. 60. Klavierauszug und Solostimme. Verlag: Edition Peters, Leipzig.

II. **Emil Sjögren.** Sonate No. 3 (G-moll). op. 32. Für Violine und Pianoforte. Verlag: Julius Hainauer, Breslau.

III. **R. Renzo Bossi.** Acquerelli per Violino e Pianoforte. Verlag: Carisch & Jänichen, Leipzig und Mailand.

IV. **O. Ševčik.** Böhmische Tänze und Weisen. op. 10. Für Violine und Pianoforte. 4 Hefte. Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

V. **Franz Kessel.** Belsazar. Ballade für gemischten Chor und Orchester. Verlag: H. vom Ende, Köln.

VI. **Felix Woyrsch.** Sapphische Ode an Aphrodite. op. 49. Für Sopran-Solo, Frauen-Chor und Orchester. Ebenda.

VII. **Carl Steinhauer.** Meine Göttin. op. 59. Für Sopran-Solo, gemischten Chor und Orchester. Ebenda.

VIII. **Wilhelm Berger.** Suite B-dur für Klavier op. 82. Verlag: C. A. Challier & Co., Berlin.

I. Seinem ersten prächtigen Violinkonzert, das die verdiente Beachtung gefunden hat, hat Sinding, dieser eigenartige, hochbedeutende Komponist, der den Geigern schon so viele köstliche Gaben geschenkt, sehr bald ein zweites folgen lassen, das ich noch höher als das erste stelle und dem ich eine ähnliche riesige Verbreitung, wie sie das Bruchsche G-moll-Konzert errungen, prophezeie. Es zerfällt in 3 breit angelegte Sätze und scheint, so weit ich das nach dem Klavierauszug beurteilen kann, sehr farbenprächtig instrumentiert zu sein und dabei doch so, dass die Solostimme namentlich im Passagenwerk nicht unterdrückt wird. Der erste Satz erinnert in seiner ganzen Anlage, besonders in der Art, wie die Solostimme einsetzt, an das Beethovensche Konzert; sein Gesamteindruck ist ein markiger, die Themen sind frisch und plastisch und verleugnen nicht eine gewisse Verwandtschaft mit den Meistersingern, die auch bei Sindings E-dur-Violinsonate Pate gestanden haben. Von den beiden gesangreichen Hauptthemen ist das zweite das anziehendere, am schönsten ist das erste Seitenthema (Buchstabe B). Die Passagen (bei D und E, K und L) sind brillant und dankbar. Meisterhaft gearbeitet und sehr glücklich erfunden ist das Andante (3/2 Takt), in dem wieder Wagnerscher Geist (Lohengrin) weht und Sindings blühende Polyphonie und Energie der Gedanken so recht zum Durchbruch kommt. Bewunderungswert ist die Verschmelzung der beiden Hauptthemen (bei E, grandios die Steigerung bei F, wo die Harfe einsetzt). Kein Wunder, dass nach diesem Satz, der letzte, etwas abfällt; er zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit dem des Brahmsschen Konzerts; sein erstes Thema erinnert sehr an eine Stelle im Finale des ersten Bruchschen, das hübsche volkstümliche Motiv bei B hätte weit mehr ausgenutzt werden müssen.

II. Der wertvollste Satz dieser neuen Sonate des sehr begabten Komponisten ist der erste, Allegro moderato; er ist stimmungsvoll, sein zweites Thema von edler, gewinnender Melodik; die kurze Durchführung hat sich der Komponist etwas bequem gemacht. Der zweite Satz ist bei feuriger und kecker Ausführung recht wirkungsvoll; hübsch wirkt auch die innige Melodie des Trios. Der langsame dritte Satz scheint ohne rechte Inspiration entstanden zu sein. Der Schlusssatz schlägt einen volkstümlichen Ton an, ist aber ziemlich oberflächlich. Er bietet für den Geiger einige Schwierigkeiten; übermässig schwer ist auch für den Klavierspieler die ganze Sonate durchaus nicht.

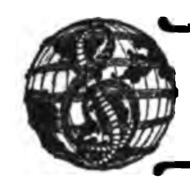
III. Drei Salonstücke in Moskowskischer Manier, aber ohne dessen Esprit. No. 1 u. 3 würden besser klingen, wenn die Unisoni-Stellen der Violine und des Klaviers fehlten. IV. Nur für Virtuosen ersten Ranges, eine Musterkarte technischer Schwierigkeiten. In No. 2 ist das Volkslied „Es ritten drei Reiter" verwertet; sollte es wirklich böhmischen Ursprungs sein? Der Preis der 4 dünnen Hefte, welche der Autor seinem berühmten Schüler Jan Kubelik gewidmet hat, ist sehr hoch bemessen und steht in gar keinem Verhältnis zu dem musikalischen Wert dieser Tänze, welche ein Pendant zu Sarasates spanischen bilden. Dr. Wilh. Altmann.

V. Vor mir liegen die Klavierauszüge von zwei in dem rührigen Verlage von H. vom Ende, Köln a. Rh., erschienenen Chorwerken. Das erste, „Belsazar", Ballade für gemischten Chor und Orchester, komponiert von Franz Kessel, dürfte bei einer, den Intentionen des Komponisten gerecht werdenden Aufführung seine Wirkung nicht versagen. Der Komponist hat sich in seinem Werke dem Inhalte der bekannten Heineschen Dichtung aufs innigste angeschlossen, schiesst aber in dem Bestreben, durchaus originell zu erscheinen, auch gelegentlich über das Ziel hinaus. Ein Vorteil für den Komponisten wäre es gewesen, wenn er nicht wiederholt die Trugfortschreitung des Dominant-Accordes in die Tonart der erniedrigten VI. Stufe angewendet hätte, eine Fortschreitung, die doch schon gar zu sehr verbraucht ist. „Belsazar" sei zur Aufführung bestens empfohlen.

VI. Eine vornehme Komposition ist die „Sapphische Ode an Aphrodite" für Sopran-Solo, Frauenchor und Orchester von Felix Woyrsch, Opus 49, diese sollte in keiner Bibliothek eines besseren Gesangvereins fehlen. Was mir nicht recht gefallen will, ist die Sextaccord-Fortschreitung, das erste Mal auf Seite 4 auftretend, und die Verwendung des Hauptthemas in Moll bei den Worten „Raschen Flugs auf goldenem Wagen"; hier wäre wohl eine andere Illustration des Textes am Platze gewesen.

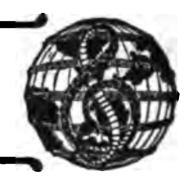
VII. Ungleich höhere Ansprüche als die beiden genannten Werke stellt Carl Steinhauer in seinem 59. Werk, „Meine Göttin" von Goethe, für Sopran-Solo, gemischten Chor und Orchester, an Ausführende und Zuhörer. Das Werk zeigt uns Carl Steinhauer als einen, die Technik vollkommen beherrschenden Komponisten, dessen Themen durchweg originell und nicht selten von grosser Schönheit sind. In dieser Beziehung sei nur an das Sopran-Solo auf Seite 8 und auf Seite 25, sowie an die letzte Zeile auf Seite 31 des Klavier-Auszuges erinnert. Der Schluss ist von guter Wirkung. So weit wie sich dieses aus den überaus reichlichen Andeutungen über die Instrumentation im Klavier-Auszug ersehen lässt, weiss der Komponist auch das Orchester in wirkungsvoller Weise zu behandeln. „Meine Göttin" ist zum erstenmale auf dem ersten Festkonzerte der Rheinischen Goethefeier in Düsseldorf, am 6. August 1899 zur Aufführung gelangt, jetzt, wo das Werk gedruckt vorliegt, wird man ihm hoffentlich öfter im Konzertsaal begegnen. Die Aufführung ist allerdings mit einigen Schwierigkeiten verknüpft. Die Solostimme, so dankbar wie sie ist, erfordert von der Sängerin eine ziemliche Ausdauer, und auch die Chorstimmen bieten manche Schwierigkeiten. Diese dürften aber für unsere besseren Vereine kein Hinderungsgrund sein, sich dieses empfehlenswerten Werkes anzunehmen und es zu einer seinem gediegenen Inhalte entsprechenden Aufführung zu bringen. Max Puttmann.

VIII. Das vorliegende Werk präsentiert sich als die Komposition eines gedankenreichen und gereiften Tondichters. Alle sechs Teile: Marsch, Canon, Toccata, Idylle, Sarabande und Capriccio zeigen vollwertige musikalische Einfälle in gewandter, wirksamer und künstlerisch vornehmer Verwertung. Das reiche Können des Komponisten wird besonders aus dem ersten Satze ersichtlich: hier wird das kräftige Hauptmotiv so geistvoll entwickelt und durchgeführt, dass der Hörer oft neue Themen vor sich zu haben vermeint, wo das Grundthema modifiziert und variiert auftritt. Auch die Sarabande enthält manch feinen Zug. Die Mittelmässigkeit im Klavierspiel wird allerdings keine Propagatrix der Bergerschen Suite sein. Dr. Victor Joss.



REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien



ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 1901, No. 41—45. Aus dem Inhalt seien hervorgehoben die Jubiläumsaufsätze von Eugen Segnitz über J. G. Naumann und über Bellini („Bellini muss im Milieu seiner vaterländischen Kunst beurteilt werden"), ferner ein Aufsatz über Lortzing von Peter Raabe („Lortzing war als Mensch wie als Künstler der Phrase abhold. Was er gedichtet und in Tönen geschaffen hat, war immer der Spiegel seiner wahrsten tiefinnersten Empfindung"), eine längere Abhandlung von E. Segnitz über „Franz Liszt und Rom" und kritische Berichte über das Beethovenfest in Eisenach (von Otto Lessmann) und über Dvoráks „heilige Ludmilla" (von Dr. Victor Joss).

BAYREUTHER BLÄTTER 1901, 10.—12. Stück. — Als 5. Kapitel der „musikalisch-dramatischen Parallelen" bei Wagner folgt ein Vergleich der Charaktere der Wagnerschen Helden und ihres musikalischen Ausdrucks; am interessantesten sind wohl die Annäherungen, die zwischen Lohengrin und Rienzi, zwischen Lohengrin und Tristan, dann zwischen Brunhilde und Eva konstatiert werden. Ein warm empfundener Aufsatz von Adolf Bartels feiert Wilhelm Raabe als den berufensten Helfer zur Verinnerlichung des deutschen Nationalgefühls. Aus dem übrigen reichen Inhalt seien die verständnisvollen „Holländer-Nachklänge" von Prof. Rudolf Schlösser besonders erwähnt.

LE MÉNÉSTREL 1901, No. 42—44 enthält ausser der Fortsetzung von Paul d'Estrées' Aufsatz „l'art musical depuis deux siècles", die sich hauptsächlich mit berühmten Sängerinnen (Malibran, Pasta, Viardot) beschäftigt, einen kleinen Aufsatzt von Raymond Boyer „Schumann critique musical" und sehr tiefe „pensées et aphorismes" von A. Rubinstein (aus dem Russischen übersetzt von M. Delines), darunter etwa: „la musique instrumentale est la plus intime amie de l'homme. On le constate surtout lors' quon souffre" der „le style gothique me semble le mieux appropié pour les églises, car il exprime bien les aspirations mystiques vers le cid... l'ancien style grec des temples a quelque chose de mythologique, de serein et de beau! Il est en contradiction avec le service religieux chrétien, qui contient des element dramatiques et tragiques".

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT 1901, Nr. 45—46. Hervorgehoben sei ein Aufsatz von Adolf Prümers „Der Kurs auf Neuland", worin es heisst, die Sackgasse der Wagnerschen Kunst sei von Strauss, Schillings u. a. durchbrochen worden; Neuland warte bloss mehr auf seinen Napoleon Bonaparte.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 1901, No. 44—45. Enthält eine ausführliche „Streitschrift" von G. Capeller: „Die Unmöglichkeit und Überflüssigkeit der dualistischen Molltheorie Riemanns"; ausserdem spricht Gerhard Tischer über den „Vortrag von Musikwerken des 17. und 18. Jahrhunderts", er will zwar keine dynamischen Änderungen, wohl aber Änderungen im Tempo gelten lassen. Dr. V. Joss bespricht Strauss' „Guntram" und hebt seine Abhängigkeit von „Tristan" hervor; Edwin Neruda stellt fest, dass Offenbach, der Vielgeschmähte, ein völlig ernst zu nehmender Opernkomponist ist.

SAMMELBÄNDE DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT III. Jahrg., No. 1. Joseph Sittard veröffentlicht eine bisher unbekannte Beschwerdeschrift des Stuttgarter Hofkapellmeisters Samuel Capricornus, die gegen den Stiftsorganisten Philipp Friedr. Böddecker gerichtet ist. N. Kilburn („Additional accompaniments to Handels Acis") vergleicht die Originalinstrumentation von Händels „Acis und Galathea" mit den Bearbeitungen durch Mozart (1788) und

Mendelssohn (1828 für die Berliner Singakademie). Ausserdem enthält der Band einen Aufsatz über die Entstehung der von Josef Hopkinson 1798 verfassten Hymne „Hail Kolumbia" von O. G. Sonneck, eine psychologisch-musikalische Studie „Das absolute Tonbewusstsein" von Otto Abraham und eine Abhandlung über den Quartsextaccord von O. Capellen.

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT III. Jahrg., No. 2. Oskar Fleischer schliesst einen Nekrolog auf Chrysander mit den Worten: „Er ist seinen Grundsätzen durch alle Fährlichkeiten, Sorgen und Mühen getreu geblieben. Sie heissen, Pflichttreue, Wahrheit, Arbeit und Entsagung". Georg Thourel veröffentlicht einen Brief des Geigenvirtuosen und Komponisten Karl Stamitz (Sohn des Begründers des guten Rufes der Mannheimer Kapelle) an den König Friedrich Wilhelm II.; der Greiz 12./4. 1791 datierte Brief erwähnt mehrere Kompositionen, darunter eine Symphonie für zwei Orchester, deren Aufstellung originell ist: die Streicher bilden einen aus Violen, Violinen, Violoncells, Violinen und Violen bestehenden Halbkreis; hinter den Violen und Violinen stehen zu beiden Seiten Holzbläser und Kontrabässe; die Sehne besteht aus Trompeten und Hörnern und den zwischen beiden in der Mitte stehenden Pauken.

ALLGEMEINE ILLUSTRIERTE ZEITUNG (Leipzig) No. 3043—3044. Enthält einen Lortzingartikel von G. A. Kruse, worin es heisst, Lortzing habe, ein echter Schalk, die Welt sogar noch nach seinem Tode mit seinem Geburtstag betrogen. C. Droste sagt in einem Aufsatz über Bellini: „Norma zeigt uns die Eigenheiten und Vorzüge Bellinis, eine liebliche, einschmeichelnde Melodik, eine gute Instrumentation und ein bedeutendes formales Geschick am deutlichsten".

BÜHNE UND WELT, 2. Okt.-Heft und 1. Nov.-Heft. Georg Richard Kruses „Scenen aus Lortzings Leben" behandeln die wichtigsten Ereignisse aus dem Leben Lortzings von 1808 bis zu seiner Sterbestunde im Jahre 1851 und schliessen mit der Erinnerung des deutschen Volks an Wagners Wort: „Ehrt eure deutschen Meister" 1901. Bellini widmet C. Droste ein kurzes Gedenkblatt; er sagt: „Bellini hätte, wäre er am Leben geblieben, zweifelsohne auch noch nach der Seite dramatischer Belebung seiner Musik Bedeutendes geleistet.

DEUTSCHE REVUE (Stuttgart), Nov.-Heft. „Gespräche mit Don Lorenzo Perosi" veröffentlicht Benno Geiger; unter Perosis zahlreichen interessanten Aussprüchen befindet sich z. B. der folgende charakteristische: „Das Kyrie muss breit einherschreiten, ampiamente, gleich einer Apotheose". Perosi liebt besonders Beethoven; höher als Schubert stellt er Schumann, den er „durchsichtig und duftig wie ein Hauch der Blumen, nur Seele und Rhythmus" nennt.

KUNSTWART 1901, 2. Okt.-Heft. In einem längeren Aufsatz („Die Guntramlegende") erklärt Richard Batka die Behauptung, Strauss' „Guntram" sei von epochemachender Bedeutung, für eine Hyperbel; er nennt die Oper „nur eine interessante Phase, keinen Angelpunkt der Entwickelung Strauss'".

ALLGEMEINE ZEITUNG (München) Beilage 1901, Nr. 231. „R. Wagners Unrecht gegen Fr. Nietzsche" ist der Titel eines Aufsatzes, in welchem Heinrich Hengster warm für die Wahrheit der Vorwürfe, die Nietzsche Wagner machte, eintritt. Nach ihm sind alle Helden Wagners „ekstatisch in der Liebe, toll im Hass" ausser Siegfried und Hans Sachs; besonders Senta zeigt deutlich das Krankhafte der Wagnerschen Figuren; bloss die „Meistersinger" sind frei vom „Konvulsivischen des Affekts". Eine scharfe Spitze des Aufsatzes richtet sich gegen Frau Cosima.

DAS BERLINER TAGEBLATT 1901, 1. Nov., veröffentlicht eine Charakteristik Cosima Wagners von Eduard Schuré, die mir freilich ein wenig allzu begeistert



und lobpreisend erscheint. Frau Wagner wird da „einer der ausnahmsweisesten Charaktere, einer der durchnervtesten, energischesten und rassigsten weiblichen Typen des neunzehnten Jahrhunderts“ genannt. Sie „besitzt einen umfassenden und in jeder Richtung erstklassigen Kunstgeschmack“, sie ist „ein Souverän in dem Wissen um die Kunst und um das Leben“ u. s. w. u. s. w.!

FRANKFURTER ZEITUNG 1901, 1. Nov. In einem ebenso launig als eindringlich geschriebenen Aufsatz unter dem Titel „Musik und Applaus“ wendet sich Edgar Istel gegen die Roheit des Klatschens in Konzert und Oper; er sagt, dieses rohe Geräusch töte gleich dem Reif in der Frühlingsnacht alle die zarten Seelenknospen und -Blüten, die das Anhören der Musik in uns eben gezeitigt hat, und verbreitet sich ausführlich über diese unselige Gewohnheit, wobei er auch auf Glucks und Wagners Reformen zu sprechen kommt. Jeder wahre Musikfreund, der sich durch den „Applaus“, wie er leider seit einiger Zeit auch in der Wiener Hofoper sich bemerkbar macht, um seinen ganzen Genuss gebracht fühlt, wird Istel beistimmen.

HAMBURGER NACHRICHTEN 1901, 3. Nov. Aus den Briefen P. I. Tschaikowskys stammt eine von M. Bessmertay übersetzte Antwort auf die Frage: „Wie komponiert man?“ Der geniale russische Komponist teilt seine Produktion in zwei Teile: Werke, die aus innerem Drang entstehen, und Werke, die auf den Wunsch anderer geschaffen werden. Sehr wichtig sind die Nebenumstände, die den Seelenzustand des Schaffenden beeinflussen; bei Werken der ersten Gruppe ist unbedingte Ruhe nötig, bei Werken der zweiten muss sich der Künstler erst oft in die notwendige Stimmung künstlich versetzen. Arbeitet der Komponist unter der Wirkung eines inneren Dranges, dann kann kaum etwas Äusserliches, wie etwa die Unterhaltung mit anderen, den Gang des Schaffens in seinem Gehirn aufhalten.

MÜNCHENER NEUESTE NACHRICHTEN 1901, 1. Nov. Ein hochinteressanter Artikel beschäftigt sich mit Fragen, welche die Reform in den Verhältnissen des Münchener königlichen Hoforchesters betreffen. Ganz besonders die Regelung der Gehaltsfrage wird besprochen, und manch kleiner historischer Rückblick verleiht dem Aufsatz einen mehr als lokalen Wert.

NEUE FREIE PRESSE (Wien) 1901, 5. Nov. Dr. Julius Korngold sagt in einem Bellini gewidmeten Feuilleton: „Bellinis Leben ist ein doppeltglückliches gewesen: er wurde jung berühmt und ist jung gestorben“; und hebt es als eine Eigentümlichkeit der Kunst Bellinis hervor, dass er immer nur elegisch gelächelt habe.

NEUES WIENER TAGBLATT 1901, No. 312. Max Kalbeck feiert, anknüpfend an die Wiener Wiederaufführung von „Hoffmanns Erzählungen“ Offenbachs Oper als ein „Meisterwerk, das erst in der Wiener Hofoper an der ihm gebührenden Stelle angelangt“ sei; der dritte Akt gehört nach ihm „zu dem Schauerlichsten und Ergreifendsten, was je eines Menschen Geist erfunden und ausgeführt hat“.

TAGESPOST (Graz) 1901, No. 303 vom 2. Nov. Ein vortrefflicher Aufsatz von Dr. Decsey über „Peter Cornelius und den Barbier von Bagdad“ nimmt seinen Ausgang von der Erstaufführung der genannten Oper in Prag und verbreitet sich über Kunst und Persönlichkeit von Cornelius. Im Gegensatz zu Lortzings echt kleinbürgerlichem Humor wird Cornelius' Witz ein aristokratischer genannt; Lortzings komische Oper hat die in einzelne streng von einander geschiedene „Nummern“ zerfallende Gestalt des alten deutschen Singspiels, Cornelius führt den modernen Kunststil ein: Leitmotiv, Sprechgesang, symphonische Behandlung des Orchesters. Trotzdem wird Cornelius in Bezug auf die unbedingte dramatische Treffsicherheit von Lortzing übertroffen. Sehr schön zeigt Decsey, wie Cornelius sich mit Recht vor dem Einfluss Wagners auf seine Kunst fürchtete, und wie er denn auch in seiner Oper „Gunlöd“ dem Einfluss Wagners völlig unterlegen ist.



UMSCHAU

NEUE OPERN

Giovanni Castagnoli: Il dottore Antonio. Der Text rührt von Valentino Soldani her und ist nach einem Stoff von Ruffini bearbeitet. Er behandelt eine Episode aus der Erhebung Italiens.

Johannes Fabian: Nureddin. Die Uraufführung dieser Novität wird noch in dieser Spielzeit am Stadttheater in Strassburg stattfinden.

Raoul von Kocsalski: Rymond. Der junge Klaviervirtuose legt Hand an die Vollendung dieser hochdramatischen Oper, die den König Rymond von Lithauen zum Helden hat. Das Libretto ist einer Dichtung von Alexander Graf Fredro entlehnt. Die Aufführung ist nicht vor dem kommenden Jahr zu erwarten.

A. Menager: Die Brautlotterie. Das Münchener Gärtnerplatztheater hat diese neue Operette zur ersten Aufführung erworben.

Alfonso Bendano: A basso Porto. Das neue Werk dieses Komponisten, der lange Zeit nicht mehr hervorgetreten ist, wird im Turiner Teatro Vittorio Emanuele zum erstenmal erscheinen.

Nikolai Rimsky-Korsakow: Zarskaja Newjesta (Die Zarenbraut) wird seine Uraufführung in der Petersburger kaiserlichen Oper erleben.

Scheffer: Die Zigeuner ist der Titel einer neuen Oper, die das Volkstheater Kaiser Nikolaus II. demnächst herausbringen wird. Der Komponist ist der Konzertmeister dieses Institutes.

DAS OPERNREPERTOIRE verspricht:

Berlin: Die Hofoper wird noch in dieser Spielzeit Saint-Saëns' Ballet Yavotte, zum erstenmal auf einer deutschen Bühne, zur Aufführung bringen.

Frankfurt a. M.: Strauss' Singgedicht: Feuersnot erlebt am 3. Dezember unter des Komponisten Leitung hier seine Erstaufführung. Der Novität voraus geht Glucks einaktiges Schäferspiel Die Maienkönigin.

München: (Prinzregententheater) Aeschylos' Orestie mit der Musik von Max Schillings.

Turin: Franchetti: Asraël; Verdi: Die sizilianische Vesper und Ernani; Ponchielli: I promessi sposo.

Wiesbaden: Für die Festspiele im Frühjahr 1902 werden folgende Neueinstudierungen geplant: Gluck: Armida; Auber: Der schwarze Domino.

Zürich: Götz: Francesca da Rimini für Dezember 1901.

Paris: Das spanische Theater des Madrider Impressario Juan del Castillo wird im Nouveau-Théâtre eine Reihe von Vorstellungen geben. Spezialität dieser aus ca. 80 Künstlern bestehenden Truppe sind die sogenannten „Zarzuelas“, Operetten in einem Akt und vier Bildern, mit Musik der ersten spanischen Künstler.

St. Petersburg: Die kaiserliche Oper erhält ausser ihrem jetzigen Heim, dem Marientheater, noch eine zweite Bühne, auf welcher nur ausländische Opern gespielt werden sollen. Über die Bühne des Marientheaters gehen lediglich russische Musikdramen.

KONZERTE

Berlin: Strauss führt im dritten Konzert des Berliner Tonkünstlerorchesters u. a. auf: Mahlers vierte Symphonie, Leopardiano, Ode von Mascagni und die Liebesscene aus seiner Feuersnot.



Berlin: Nikisch hat für eines der nächsten philharmonischen Konzerte die Böcklin-Symphonie von Hans Huber aufs Programm gesetzt.

Dresden: Waldemar von Baussnern kündigt als erste Aufführungen seines Dresdener Chorvereins Händels Heracles in der Chrysanderschen Bearbeitung und Liszts Christus an. Beide Werke sind für Dresden Novitäten.

Gumbinnen: Ein Komitee hat sich gebildet, das Vorbereitungen für ein dort abzuhaltendes Lithauisches Musikfest getroffen hat.

Luzern: In den 4 Abonnementskonzerten werden folgende Werke zur Aufführung gelangen: Beethoven: Neunte Symphonie (3 Sätze); Schumann: Symphonie B-dur; Hans Huber: Zweite Serenade G-dur; Liszt: Orpheus; Berlioz: Sylphentanz; Cornelius: Ouverture Barbier von Bagdad. An Kammermusikwerken: Schubert: Forellenquintett; Brahms: Trio C-moll. Als Solisten sind engagiert: die Damen Anna Sutter (Sopran), M. Lutz (Klavier), Fräulein J. Blési (Klavier), Herr Henri Marteau (Violine) und Herr F. Brun (Klavier).

München: Das Münchener Weber-Quartett (Musikdirektor Miroslav Weber, Hans Leitner, Heinrich Bihrle, und Karl Ebner) wird in seinen diesjährigen 6 Kammermusikabenden folgende Werke zur Aufführung bringen: Streichquartette von Mozart (C), Haydn (G), Beethoven (op. 18, No. 2 G, op. 130 B), Schubert (a und d), Spohr, op. 84, No. 3 (Solo-Quartett), Brahms (B), Dvořák (F) R. Strauss (A), Kössler, (g, letzteres Manuskript). Streichquintette von Mozart (g) und das Klarinetten-Quintett (A), Schubert (C), v. Rheinberger (a), Miroslav Weber (Preisquintett in D), Streichoktette von Mendelssohn, (Es) und Svendsen.

Paris: Die „Neue Philharmonische Gesellschaft" begann Ende November in der „Salle des Agriculteurs" ihre erste Reihe von zwölf Konzerten. Im Verlauf werden sich nahe an hundert Virtuosen hören lassen. Die Quartette Rosé-Wien, Halir-Berlin, Heermann-Frankfurt, Ysaye, Schorg, Zimmer-Brüssel, die Pianisten d'Albert, Risler, Bauer, Godowsky, Lamond, Stavenhagen, die Sängerinnen Litvinne, Brema, Therese Behr, die Geiger Henschel, M. von zur Mühlen, Ysaye, Hugo Heermann, die Cellisten Hugo Becker, J. Klengel, Marguerita Chaigneau u. s. w.

St. Petersburg: Drei russische symphonische Konzerte finden unter Direktion von A. K. Ljadow am 15. Dezember, 12. Januar und 16. Februar im Saale der Adelsgesellschaft statt. Zur Aufführung kommen Werke von Akimenko, Borodin, Glazounow, Solotarew, Kalafati, Cui, Rimski-Korssakow, Ssokolow, Skrjabin, Tanejew, Tschaikowski und Tscherepnin. (Von den Komponisten, deren Namen gesperrt gedruckt sind, werden Novitäten zum erstenmal aufgeführt.)

An den Kammermusikabenden der Kaiserlichen Musikalischen Gesellschaft werden sich die Damen Jessipow, Borodulin, Künzel und Maurig, sowie die Herren Ljalewitsch, Maximow, Miklaschewski und das Quartett Auer beteiligen. Zum Vortrage gelangen die Quartette von: Rubinstein, A-dur; Saint-Saëns, E-moll (zum erstenmale); Wihtol, G-dur (zum erstenmale); Solotarow, D-moll, Op. 5 (zum erstenmale); Glazounow, A-moll, Op. 64; Quintette: von Mozart, C-dur; Dawidow, Sinding. Sextette: Brahms, G-dur; Tschaikowski, D-moll; das Oktett von Mendelssohn für vier Geigen, zwei Bratschen und Violoncells und Spohrs Doppelquartett E-moll. Trios von Beethoven, D-dur, Op. 97; Schubert, B-dur; Arenski, D-moll, Op. 32 und anderes.

Prag: Ausser den in „Musik" Heft 3 aufgeführten Werken setzte Leo Blech für die Philharmonischen Konzerte noch folgende Werke aufs Programm: Schubert-Liszt, Märsche, Nicodé, Variationen, Tschaikowsky, 1812, Blech, Waldwanderung. Diese Werke sind für Prag Novitäten.

Wien: Für die 12 Konzerte des Wiener Konzertvereines sind u. a. in Aussicht genommen: Schuberts Ouvertüre zur Zauberharfe, Raffs Ouvertüre Eine feste Burg, Berlioz' Ouvertüre Benvenuto Cellini, Liszts Hunnenschlacht, Tschaikowskys 4. Symphonie (1. Aufführung), Goldmarcks Prometheus-Ouvertüre, Bruckners 5. Symphonie, Bachs Konzert für 2 Klaviere und Orchester, Beethovens Ouvertüre zu König Stephan, Webers Ouvertüre Beherrscher der Geister, Schumanns Ouvertüre Julius Caesar, Volkmanns Ouvertüre Richard III, Berlioz' Ouvertüre König Lear Liszts Ideale, Dvořáks 4. Symphonie in G., Bizets Ouvertüre Patrie, Bruckners 1. Symphonie, Strauss' Tod und Verklärung und Beethovens Neunte.

TAGESCHRONIK

Max Schillings arbeitet gegenwärtig an einem grösseren Werk für den Konzertsaal.

Charpentier, der Komponist der Louise, ist mit der Fertigstellung eines neuen abendfüllenden musikdramatischen Werkes beschäftigt. Der Stoff ist wieder streng realistisch.

In Johann Strauss' Nachlass fand sich das Manuskript eines vollständig orchestrierten Walzers vor.

Über Hugo Wolfs Befinden waren wieder sehr ungünstige Nachrichten im Umlauf. Eine direkte Lebensgefahr soll aber ausgeschlossen sein.

Ernst v. Possart erhielt anlässlich seines 40jährigen Bühnenjubiläums vom Herzog von Meiningen den Stern des Grosskomthurs vom sächsisch-ernestinischen Hausorden. Vom König von Spanien wurde er zum Kommandeur des Ordens Karls III. ernannt. Die Stadtgemeinde München beabsichtigt eine Strasse nach Possart zu taufen.

Joseph Sucher ist zum ständigen „Musiksachverständigen" von dem Berliner Polizeipräsidium berufen worden.

Ernst Braunschweig ist als definitiver Nachfolger Tetzlaffs als Oberregisseur der Berliner Hofoper gewählt worden.

Der Direktor Meszaros der kgl. Oper in Budapest, der sich bereits seit längerer Zeit mit der Intendanz in Konflikt befindet, wurde beurlaubt und an seiner Stelle des Kapellmeister Raoul Mader zum provisorischen Direktor ernannt.

Hofopernsänger Schmedes in Wien ist zum Kammersänger ernannt worden.

Zum Dirigenten der Altenburger Singakademie wurde an Stelle des ausscheidenden Kapellmeisters Hans Sitt der Leipziger Gesanglehrer Gustav Borchers erwählt.

Das Kaim-Orchester wird im Januar und Februar unter Felix Weingartners Leitung in den Vereinigten Staaten dreissig mal konzertiren.

Eine Erinnerungstafel an Robert Schumann wurde in Asch von dem Gesangverein Fortuna kürzlich enthüllt.

Die Marmorbüste Dr. Max Abrahams, des verstorbenen Stifters der Musikbibliothek Peters in Leipzig, von Carl Seffner fand im Lesezimmer dieses Instituts Aufstellung.

Die Intendanz des königl. Hoftheaters in München plant ein eigenartiges Unternehmen, die Aufführung der drei Erstlingsopern von Richard Wagner, und zwar die nur einmal im Jahre 1836 in Magdeburg dargestellte Oper „Das Liebesverbot oder Die Novize von Palermo", „Die Feen" und „Rienzi" in einem eigenen Cyklus unter dem Namen „Cyklus der Wagnerschen Jugendwerke". Die Aufführung soll vor Beginn der nächstjährigen Festvorstellungen im Prinzregenten-Theater stattfinden, und daran sich die Aufführungen der „Meistersinger von Nürnberg", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Tristan und Isolde" schliessen.

In Stockholm wurde ein musikhistorisches Museum eröffnet, das eine stattliche Anzahl von Instrumenten aus älterer und neuerer Zeit, Portraits bekannter Tondichter und Künstler sowie sonstige Gegenstände aus dem Bereiche der Musik enthält.

In Dortmund wird 1902 ein neues Theater gebaut werden. Zum Wettbewerb wurden aufgefordert die Architekten Moritz-Köln, Hellmer und Fellner-Wien und Dülfen-München.

Aus Hofmeisters Monatsberichten über die musikalischen Neuerscheinungen ist zu ersehen, dass 1896: 23 Opern ediert wurden, von denen 10, 1897: 30 Opern, von denen 17, 1898: 18 Opern, von denen 11, 1899: 24 Opern, von denen 16, 1900: 18 Opern, von denen 7, zusammen also von 113 dramatischen Werken nur 61 das Licht der Bühne erblickt haben. Diese Zahlen erstrecken sich nicht auf Operetten, Ballets, Singspiele und Possen.

Der fünfte Jahrgang des Deutschen Bühnenspielplans zeigt die Meistaufführungen der Opern, die vom September 1900 bis August 1901 aufgeführt wurden: An erster Stelle rangiert nach wie vor Lohengrin mit 294 Aufführungen; den zweiten Platz hat Tannhäuser aber diesmal nicht behaupten können; er hat es nur zu 273 Abenden gebracht, während Freischütz 278 und Carmen 277 Abende in Anspruch nahmen. Es schliessen sich an: Cavalleria (269), Troubadour (225), Mignon (214), Margarete (199), Undine (192), Zauberflöte (185), Martha (182), Bajazzo (171), Meistersinger (171), Fliegender Holländer (155), Zar und Zimmermann (154), Fidelio (145), Waffenschmied (145), Barbier von Sevilla (139), Lustige Weiber von Windsor (137), Walküre (131), Figaros Hochzeit (126), Regimentstochter (122), Trompeter von Säkkingen (120), Aïda (116), Hugenotten (104), Jüdin (100), Oberon (97), Postillon von Lonjumeau (94), Siegfried (86), Fra Diavolo (84), Don Juan (83), Rheingold (77), Traviata (76), Götterdämmerung (76), Tristan und Isolde (72). — In der Operette schiesst die Fledermaus den Vogel ab; sie hat nicht weniger als 400 (!) Aufführungen aufzuweisen; es schliessen sich an: Geisha (387), Puppe (252), Zigeunerbaron (184), Bettelstudent (167), Landstreicher (144), Vogelhändler (107), Mikado (93), Boccaccio (85), Schöne Helena (78).

Die Bellini-Hundertjahrfeier hat zu folgenden interessanten Zahlenreihen Veranlassung gegeben, die den Unterschied zwischen dem Einkommen der Opernkomponisten einst und jetzt deutlich illustriert. Bellini hat für seine Zeit viel Geld verdient, obwohl es Tantièmen ausserhalb Frankreichs damals noch nicht gab und die Komponisten ihre Werke ein für alle Male gegen eine bestimmte Entschädigung abtraten. Bellini hat erhalten für: Bianca e Fernando 300 Dukaten, Il Pirata 500 Dukaten, La Straniera 1000 Dukaten, Zaira 1135 Dukaten, I Capuleti ed i Montecchi 1800 Dukaten, La Somnambula 2000 Dukaten, Norma 3000 Dukaten, Beatrice di Tenda 3050 Dukaten, I Puritani 250 Dukaten. Das macht im ganzen 13,035 Dukaten. Der Dukaten galt etwa 9,60 Mark, so dass Bellini während der neun Jahre, die seine kurze Komponistenlaufbahn gedauert hat, alles in allem etwa über 125,000 Mark eingenommen hat, was für die damalige Zeit immerhin be-

trächtlich, heute aber gleich erfolgreichen Opern winzig erscheint. Wie beliebt Bellinis Opern einst gewesen sind, zeigt eine andere Statistik. An der Mailänder Skala allein erreichten acht Werke von ihm — ein einziges, Zaira, wurde dort niemals gegeben — die Gesamtzahl von 649 Aufführungen. Die beliebteste Oper war Norma, die zum erstenmal während des Karnevals von 1831—32 gegeben wurde und in zwanzig Saisons wieder erschien; sie wurde im ganzen 238 mal gegeben. La Somnambula erreichte 95 Aufführungen in fünfzehn Spielzeiten. I Puritana erzielten 100 Aufführungen, I Capuleti ed i Montecchi 78, La Straniera 62, Il Pirata 39, Beatrice di Tenda 31 und Bianca e Fernando 10.

Dr. Arthur Seidl hielt einen wertvollen und eindringlichen Vortrag über musikalische Erziehung im Münchener Musiklehrer- und Lehrerinnen-Verein. Er richtete sich in der Hauptsache gegen die Erziehung in den Musikschulen und forderte von diesen, dass sie ihren Schülern neben einer bestimmten wissenschaftlichen und der technisch-musikalischen Bildung auch eine theoretische Durchbildung in der Lehrkunst bieten. Die Musikbildung dort sei zu einseitig. Es müsste im Unterrichte pädagogisch mit dem Nächstliegenden begonnen werden: also mit der Gegenwart, und von da wäre erst auf die frühere Zeit zurückzugehen. Im Mittelpunkte des Musikunterrichtes müsste der Gesang stehen; von ihm aus habe sich der musikalische Ausdruck auf die Instrumente zu übertragen, und durch den Gesang sei beim Schüler das Musikverständnis anzubahnen. Vernachlässigung des Gesanges räche sich bei aller Musik. Der Gesang möge auch insbesondere an den Gymnasien Berücksichtigung finden, denn dadurch könne am besten auf die Gemütsbildung der Jugend gewirkt und der in den Vordergrund tretenden Verstandesbildung ein Äquivalent geboten werden. Der Redner betonte aber, dass es sich um Erziehung des Gemüts, nicht Gefühls handle; Gemütsbildung wie sie in unserer Geistesdichtung zu finden sei. Musik und Poesie hätten sich die Hände zu reichen und durch ihren geistigen Gehalt dem Schüler einen moralischen Schutz zu geben. Der Redner belegte seine geistvollen Ausführungen häufig mit treffenden Citaten von Liszt, Wagner, Dr. v. Hausegger u. a. Sein gediegener, das Thema in jeder Hinsicht erschöpfender Vortrag fand ungeteilten, reichlichen Beifall.

TOTENSCHAU

Martin Blumner * 21./11. 1827 in Fürstenberg (Mecklenburg), erst Student der Theologie und Philologie, widmete sich 1847 der Musik und wurde Schüler Dehns. 1876 ernannte ihn die Berliner Singakademie zu ihrem Dirigenten. Seit 1875 Mitglied der kgl. Akademie der Künste, 1880 Senatsmitglied, wurde er 1891 Vorsteher einer akademischen Meisterschule für Komposition. Von seinen Werken seien besonders erwähnt die Oratorien Abraham (1859) und Der Fall Jerusalems (1874). † 16./11. 1901 in Berlin.

Lilian Henschel * 1860 im Staate Ohio, die ausgezeichnete Liedersängerin, † 5./11. in London.

Friedrich Wilhelm Sering * 26./11. 1822 in Finsterwalde, geschätzter Theoretiker und Komponist, † 2./11. in Hannover.

Anton Zamara * 1829 in Mailand, hervorragenden Harfen-Vituose, † in Wien.

Eduard Fessler * 5./10. 1841 in Neuburg a. D., ausgezeichneter Barytonist und Gesanglehrer, † 21.11 in Berlin.





KRITIK

OPER

AGRAM: Das Kunstleben der südslavischen Länder konzentriert sich in unserer Stadt, die infolge des Umstandes, als sie südwärts die letzte Warte Österreich-Ungarns und der Balkanstaaten ist, in welcher eine ernst strebende Kunst fördernde und dauernde Heimstätte hat, erhöhte Aufmerksamkeit verdient. In unserem Landestheater ist seit Beginn der Saison neben dem üblichen Repertoire, eine Novität unseres heimischen Komponisten J. v. Zajc, betitelt „Primorka" (Die Küstenländerin) und Massenets „Werther" zur Aufführung gelangt. Der Komponist der Nationaloper „Peter Zrinjski" und der auch in Deutschland bekannten Operette „Die Hexe von Boissy" hat sich leider ganz verflacht, und von dem, die veraltete Kunstform starr feshaltenden Komponisten ist nun nichts mehr zu erwarten. Tieferes Interesse erweckte mir Massenets „Werther". Die zum Überdrusse bekannte Maniriertheit des französischen Meisters findet bei diesem Werke wenigstens in der subtilen Behandlung der Partitur ausgleichendes Gegengewicht. Das Orchester zeichnet hier beinahe ausschliesslich mit zartesten, hellsten Pastellfarben. Wir hören nur selten die Blechbläser verwendet, dem Streichquintett fällt die Hauptaufgabe der Begleitung der meistens in etwas larmoyante Stimmung getauchten Gesänge zu. Das Gastspiel der bis dahin hierzulande ganz unbekannten Altistin Charlotte Wyns von der „Komischen Oper" in Paris brachte der vorzüglichen Gesangskünstlerin einen Sensationserfolg als Carmen. Ihr Äusseres ist durchaus nicht fascinierend; ein kleiner geschmeidiger Körper, ein interessanter Kopf mit geistsprühenden, leuchtenden Augen, dazu jedoch ganz ungewöhnliche künstlerische Qualitäten. Die Stimme ist ein Alt von selten schönem Timbre in allen Lagen, deren schönste die tiefsten Töne sind. Der Kulminationspunkt der hochdramatischen Leistung war die Kartenscene, in der die Künstlerin ganz neue, auch von der Prevosti und Bellincioni unbeachtet gelassene Momente von dramatischer Schlagkraft zu tiefgehender Wirkung brachte. Die nächste Woche bringt uns die mit Spannung erwartete Erstaufführung der Werkes eines heimischen jungen Musikers „Maričon" von Felix Albini, des zweiten Kapellmeisters unseres Theaters.

Ernst Schulz.

BASEL: Es klingt fast etwas Krähwinkelhaft, wenn man als hervorragendstes Ereignis unserer Opernsaison die Erstaufführung von Richard Wagners Siegfried melden muss. Unser Stadttheater hatte sich nämlich, seit Angelo Neumann anfangs der achtziger Jahre den Baslern die erste Bekanntschaft mit dem Ring vermittelt hatte, der Nibelungen-Trilogie gegenüber stets passiv verhalten; nur die Walküre hatte Gnade gefunden und war dem Repertoire eingefügt worden. Erst als die Freunde der Wagnerschen Kunst in der Presse immer thatkräftiger für den Ring eintraten, benutzte man im vorigen Winter eine anlässlich des 25 jährigen Bestehens unseres neuen Stadttheaters veranstaltete Gedenkfeier, um das Rheingold herauszubringen, dem sich dann die Walküre in neuer Einstudierung anschloss. Heuer folgte nun der Siegfried, der unter der tüchtigen Leitung des verdienstvollen Kapellmeisters Albin Trenkler in einer relativ recht guten Aufführung in Scene ging. Manches wäre ja wohl noch besser zu wünschen, und auch im Rahmen unserer Verhältnisse wohl besser zu machen gewesen; man wird aber einstweilen froh sein müssen, dass der Ring überhaupt ernsthaft in Angriff genommen wurde, das Bessere kommt dann von selbst.

Ausser dem Siegfried ist noch die Neu-Einstudierung von Marschners Hans Heiling besonders hervorzuheben. Als weitere Novität für Basel wird demnächst Samson und Dalila von Saint-Saëns über unsere Bühne gehen. Dr. H. Stumm.

sie wurde obendrein vom zahlenden Publikum anerkannt —, der Tristan bleibt liegen, und Carmen, des kranken Nietzsche Überoper, Mignon, Santuzza, der Zigeunerbaron, Faust, Troubadour und die Afrikanerin (nicht etwa die Hugenotten!) kehren allwöchentlich wieder. Der Nibelungenring, dessen Rheingold und Walküre ohne jede Schwierigkeit längst hätte gebracht werden können, lässt auf sich warten; der Siegfried (mit unserem Herrn Carlén und Frl. Seiffert) war angekündigt, wurde aber wieder abgesetzt. Von den hier, wie überall durchaus populären Meistersingern ist noch keine Rede. Nur die Ausländerei, die Pariser Zerstreuungskunst und bunter Wechsel wird hingebend gepflegt. Erfreulich ist, dass wenigstens der gute Lortzing in Mode gekommen ist. Er hat nachträglich nun auch hier seine Jahrhundertfeier erhalten, und zwar an Schillers Geburtstag, was dem bescheidenen Komponisten da oben geschmeichelt und den grossen Dichter sicher nicht geärgert haben wird. Eine der gelungensten Aufführungen der bisherigen Saison war der köstliche Wildschütz (Baculus — Herr Kunze) unter der tüchtigen und selbständig arbeitenden Leitung des Kapellmeisters Malata. Eine warme und durch die stimmungsvolle Lyrik des zweiten Aktes wohlverdiente Aufnahme fand auch bei uns G. Kulenkampffs, der ja ein geborener Bremer ist, Märchenoper vom König Drosselbart. — Ein Trost bleibt uns also: wird auch das wirkliche Musikdrama stiefmütterlich behandelt, die leichtgeschürzte harmlose Muse wird gehätschelt. • Dr. G. Hellmer.

BRESLAU: Das Stadt-Theater hat die angekündigte Pariser Bearbeitung des Tannhäuser mit gutem Erfolge herausgebracht, und sich dadurch ein Kassenstück geschaffen. Vorläufig hat dieser Tannhäuser den alten deutschen vom Repertoir verdrängt, es bleibt abzuwarten, wie lange die neuen scenischen Wunder der Venusberg-Scene das Publikum anlocken werden. Man kann dieser Ausstattung vor allen Dingen ein ungemeines Mass von Prüderie nachrühmen. Die Antike ist sicherlich niemals so wohl und vollständig bekleidet gewesen. Es wurde im übrigen von der Regie das Verlangbare geleistet, und auch das Ballet machte schüchterne Versuche, die traditionellen Beinschwingungen zu Gunsten der von Wagner intentionierten idealen Tanzkunst zu suspendieren. Musikalisch bot die Aufführung unter Leitung des Herrn Hertz ein prachtvolles Orchester und ein wohl geübtes Ensemble. Ein neuer hervorragender Tannhäuser ist uns in Herrn Konrad erwachsen. — Die landläufigen Repertoir-Opern füllten im übrigen die Abende. Zur Lortzing-Feier leistete sich das Theater einen mit wahrhaft rührender Pietät vorbereiteten Aktus. Eine Schauspielerin las versifizierte Jubiläums-Begeisterung ziemlich fliessend ab und setzte dann ganz auswendig der Büste des Gefeierten einen Kranz auf. Es fehlte weder der traditionelle Lorbeerhain noch eine möglichst unpassende Dekoration zu diesem erhebenden Spektakel. Als Festaufführung gab man Zar und Zimmermann. Herr Schauer, der das Zeug zu einem Buffo erster Güte besitzt, war ein famoser Bürgermeister. Im übrigen hat das Jubiläum die künstlerische Position des Komponisten nicht verbessert. Man wird sich vermutlich auch an andern Bühnen hüten, die Werke eines Komponisten, der so unvorsichtig war, nur „leichte" Musik zu schreiben, nun mehr sorgfältig einzustudieren. Erwähne ich noch ein Gastspiel der liebenswürdigen Madame Arnoldson in ihren bekannten Glanz- und Bravour-Partieen, so ist das Wichtigste berichtet. Als Sensation für die nächste Zeit steht uns eine „Novität" von Offenbach (!) „Hoffmanns Erzählungen" bevor. Hofbühnen haben sie schon gebracht. Das deutsche Theater kennt seine Pflichten gegen deutsche Kunst. G. Münzer.

BUDAPEST: Wenn nicht alle Anzeichen trügen, will der königlich ungarischen Oper nach vielen Jahren beklagenswerter Sterilität doch wieder ein künstlerischer Frühling erblühen. Der erste Theatermonat ist hinter uns und mit ehrlicher Freude konstatieren wir eine zunehmende Leistungsfähigkeit des Institutes und eine adaequate Steigerung der Teilnahme des Publikums. Wir wissen es leider, da draussen im Reich erfreut sich die Budapester königlich ungarische Oper nicht eben des besten Rufes. Was kann denn das auch für ein Theater sein — mochte man mit Recht sagen —, dessen



oberste gräfliche oder freiherrliche Leitung einen Gustav Mahler seiner künstlerischen Thätigkeit gewaltsam enthebt, einen Arthur Nikisch durch Stuhlrichtermanieren hinausekelt. Aber das sind doch verklungene Dissonanzen! Für die Fülle von Begabung und künstlerischer Ambition der Einzelnen spricht es, dass die königlich ungarische Oper trotz einer artistischen Leitung, die seit Jahren nicht auf der Höhe ihrer Aufgabe steht, doch durch Darbietungen erfreut, die den Vergleich mit der Leistungsfähigkeit so mancher vornehmen deutschen Bühne kaum zu scheuen hat. Unsere Oper besitzt vor allem ein in seiner Zusammensetzung ganz vortreffliches Orchester, einen Chor, der an Stimmkraft wohl nur von wenigen berufsgleichen Körperschaften übertroffen wird, endlich eine Reihe hervorragender Solisten, die mit glänzender stimmlicher Begabung zum Teil auch ein hohes gesangstechnisches Können und darstellerische Fähigkeit vereinigen. Was uns not thut, ist vor allem eine kraftvollere, umsichtigere Leitung und ein in modernem Geist empor gewachsener, virtuoser Führer des Orchesters, der auch den Blick besässe für die Bedürfnisse der Bühne.

Für das heurige Spieljahr hat Direktor Mészáros einen unverbindlichen Programmentwurf in folgendem skizziert. Zunächst soll mit der Aufführung von Tristan und Isolde eine seit Jahren schwebende Ehrenschuld getilgt werden. Die Isolde ist Frau Gräfin Vasquez anvertraut, den Tristan singt Herr Burrian, der Tenorflüchtling des Böhmischen Landestheaters. Weiter sind uns Tschaikowskys „Eugen Onegin", Saint-Saëns' „Samson und Dalila", Eugen Hubays musikalische Novelle „Moosröschen", dann etwa noch Massenets „Werther" und Smetanas „Dalibor" in Aussicht gestellt. Wir haben indes im Laufe der Jahre uns bescheiden gelernt, und geben uns gern mit einem loyalen Ausgleich zufrieden. Die erste bescheidene Abschlagszahlung auf ihr Zusagenkonto hatte die Direktion mit dem lyrischen Einakter von Julius J. Major „Erzsike" (Text nach einer französischen Ballade von Anton Radó) geboten. Die sentimentale Geschichte eines Arbeiterpaares, das in Not und Unfrieden lebt, endlich auseinanderzugehen beschliesst, bei der Teilung des bisschen Hausrates aber die Kleidchen seines verstorbenen Kindes findet, und nun in dem Aufflammen wehmutvoller Erinnerungen sich wieder in warmer Liebe vereint. Die Musik Majors, eines unserer ernstesten, gebildetsten Komponisten, nötigt durch die vornehme, sorgfältige Arbeit zu einer gewissen Hochachtung. Der Mangel an origineller Erfindung, die geringe Prägnanz der melodischen Gestaltung, endlich die Monotonie des Stimmungsausdrucks, dessen lyrisches Nebelgrau nur vorübergehend von dramatischeren Lichtblitzen erhellt wird, schliessen jedoch eine nachhaltigere Wirkung des Werkes aus. Die Wiedergabe der Oper durch die Damen Váradi und Payer, die Herren Kertész und Takáts war eine befriedigende. Mehr Freude hatten wir jedoch an der Entfaltung des „eisernen Bestandes" unseres wertvollen Repertoires, in dessen Rahmen wir einer Reihe ganz vortrefflicher Reprisen von „Lohengrin", „Tannhäuser", „Die Walküre", „Fidelio", „Saba", „Carmen", „Aïda", „Tell", „Barbier", „Hugenotten", „Nordstern", „Faust", von Erkels „Hunyadi László", „Bánk bárs" und anderer Werke begegnen konnten. Eine ausgezeichnete Aquisition hat die Direktion mit dem Engagement des Heldentenors Burrian gemacht. Der Künstler, der mit einem schönen und kraftvollen Organ hohe musikalische und darstellerische Intelligenz verbindet, hat sich uns bisher als Tannhäuser, Lohengrin, Siegmund und José vorgestellt und den Wunsch nach einer thunlichst raschen Erweiterung seines bisher wohl eng begrenzten Repertoires rege gemacht. Manch wertvolle künstlerische Anregung danken wir dem Gastspiel der Frau Pollini-Bianchi, deren Stimme und Kunst der Zeiten Ansturm zu trotzen scheinen. Diesmal soll es aber ein Abschied sein auf Nimmerwiederkommen. Mit ganz ungewöhnlichem Erfolg hat vor kurzem unsere Landsmännin, die königlich-sächsische Hofopernsängerin Frau Therese W. Krammer ein kurzes Gastspiel absolviert. Die Künstlerin hatte vor zehn Jahren, als sie zum erstenmal auf der Bühne der königl. ungar. Oper erschien, das Glück —

nicht zu gefallen. Sie zog nach Deutschland zurück, wo sich ihr Können an Stätten ernsten künstlerischen Wirkens zu voller Reife entfaltete. Nun kehrte sie heim als Siegerin. Frau Krammer brachte die Partieen der Aïda und Elsa in ungarischer Sprache zur Darstellung und wurde schon nach dem zweiten Auftreten für fünf Jahre an das hiesige Institut verpflichtet. Einstweilen freilich ist sie noch für geraume Zeit an die Dresdner Hofbühne gebunden und unsere Direktion hofft nun, dass es der Diplomatesse der schönen Künstlerin gelingen werde, die Aufhebung ihres noch bestehenden Vertrages zu erzielen. Ob sich Herr Hofrat Schuch dazu leicht verstehen wird, ist freilich eine andere Frage. Der drohende Verlust verklärt den Besitz.

Dr. Béla Diósy.

DANZIG: Der zweite Kapellmeister Otto Krause vereinigt unerschütterliche Ruhe, stärkste Gedächtniskraft, sicherste Technik mit feinem Musiksinn und belebendem Schwunge. Er ist einer der wenigen, die noch Lortzingsche Opern mit natürlichem Empfinden zu leiten vermögen; eine im letzten Augenblick übernommene Aufführung von Wagners Walküre bewies aber glänzend, dass er auch diesem Geiste völlig gewachsen ist. Besonders denkwürdig war auch seine Aufführung von Nicolais Lustigen Weibern in seltener Vollständigkeit, mit Frau Bettaque-München a. G., die hier noch die Walküre und Fidelio sang, ohne an diese Aufgaben ganz heranzureichen. Als „Novität" überfiel uns unter Kiehaupt Zöllners „Überfall", der besser seine versunkene Glocke geblieben wäre. Vor dieser Art Nachfolge hätte Wagner — und wie! — geschaudert. Von seltenen Begabungen seien die Altistin Frau Almati, der Tenor Franz Birrenkoven, der Bass Jellouschek genannt.

D. C. Fuchs.

DESSAU: Lortzings 100. Geburtstag feierte das Hoftheater mit einer gelungenen Neueinstudierung der „Undine". Von den übrigen Repertoire-Opern, die noch herauskamen, gelang besonders der noch immer unverwüstliche Verdische „Troubadour", in dem unsere vielseitige Mezzosopranistin Frl. Westendorf hier zum erstenmale die Acuzena mit viel Glück sang.

Rudolf Liebisch.

DÜSSELDORF: Das Grau in Grau des alltäglichen Theaterhimmels nahm auch in den letzten Wochen einigemal eine intensivere Beleuchtung an. Lortzings Centenarfeier brachte den Wildschütz, Undine, Waffenschmied in ansprechender Wiedergabe. Marschners Vampyr kam sehr gut heraus. Dafür mussten wir es erleben, dass die reizende Nicolaische Oper die lustigen Weiber mit seltener Einmütigkeit von den Darstellern als Posse gegeben wurde. Diese Geschmacksverirrung diktierte die Regie Gottingers. Dem Kienzlschen Evangelimann bereitete man dann wieder eine würdigere Aufführung vor. Lässt man die geschickt in die Handlung eingeflochtenen Episoden, dem Leben des Volkes entlehnt, hinweg, so bleibt vom Libretto nicht viel mehr übrig als die farblose Jammergestalt des Evangelimanns. Freilich ein unschuldig Verurteilter erweckt immerhin das Interesse des Publikums. Gottinger als Johannes, Lugarti als Evangelimann, Fanny Pracher als Martha verhalfen der Novität zu freundlicher Aufnahme. Glänzend verlief die Erstaufführung des Othello von Verdi. Das ausgereifte Werk des 74jährigen Verdi, ein musikalisches Drama in des Wortes bester Bedeutung, wirkungsvoll durch die Gegensätze in der Stimmung der einzelnen Scenen, in den lyrischen Partieen nicht minder fesselnd, wie in den dramatischen Stellen von packender Wucht des musikalischen Ausdruckes, ebenso glänzend wie feinsinnig instrumentiert, gestützt durch das ganz meisterhaft geratene Libretto Boitos, errang bei vortrefflicher Wiedergabe einen grossen Erfolg. In der Hauptrolle des Jago reüssierte Heinrich Gottinger. Josefine von Hübbenet war eine gute Desdemona, Lugarti ein stimmbegabter, temperamentvoller Othello. Die anderen Rollen waren nicht weniger entsprechend besetzt. Die Inscenierung verdiente Bewunderung, die Regie lautes Lob. Das Orchester unter Kapellmeister Reich spielte mit sichtlicher Hingabe an die dankbare Aufgabe.

Eccarius-Sieber.

ELBERFELD: In unserm „Städtischen Orchester" besitzen wir jetzt ein erstklassiges Theaterorchester, ein Umstand, der die Leistungen unserer Oper entschieden auf eine höhere Stufe gehoben hat. Zum 100jährigen Geburtstage Lortzings fand eine würdige Lortzing-Feier statt, bei der nach einem vom Prinzen Emil von Schönaich-Carolath für die Lortzingdenkmal-Enthüllung in Pyrmont gedichteten Prolog die populärste Oper des Meisters „Zar und Zimmermann" aufgeführt wurde. Die prächtigste Gestalt schuf Richard Radow als aufgeblasener, stupider Bürgermeister; echter, natürlicher Humor ging von diesem beliebten, darstellerisch wie gesanglich so begabten Künstler aus. Erika Wedekind fand bei ihren Gastspielen als „Frau Flut" und „Rosine" merkwürdigerweise nicht eine ihrer Bedeutung als Bühnen- und Konzertsängerin entsprechende Beachtung; ist sie doch eine der wenigen Künstlerinnen, bei der ein begnadetes, grosses natürliches Talent durch echte, vollendete Kunst geadelt erscheint. Hatte Hans Mohwinkel als „Figaro" den Erwartungen nicht entsprochen, so zeigte sein „Fliegender Holländer", dass „die starken Wurzeln seiner Kraft" in dem pathetischen Wagnerstil und nicht in der leichtflüssigen altitalienischen Oper liegen. F. Schemensky.

FRANKFURT A. M.: Mit dem „polnischen Juden" von Weis hat das Opernhaus anscheinend einmal wieder einen dauernden Bestandteil für den Spielplan gewonnen. Das Werk wird auch recht gut aufgeführt; zwei Doktoren bemühen sich darum (nämlich Dr. Rottenberg als Kapellmeister und Dr. Pröll als vorzüglicher Mathis), was Wunder, wenn es dabei gedeiht! Von Effekt und Stimmung, künstlerisch behandelt ist das Arrangement der geträumten Gerichtsscene; schade übrigens, dass man diese eigenartige Wendung im Gang der Handlung im 1. Akt, der ein Drama vom verbrauchten Verismo-Schlag verheisst, nicht schon etwas ahnen kann! Eins der neuerdings etwas seltener gewordenen Aushilfsgastspiele hat unerwartet zu einem Engagement geführt. Frau Beatrix Kernic von der Münchener Oper tritt am 1. Januar hier ein. Sowohl ihre Regimentstochter wie ihre Mignon waren im Gesang wie im Spiel verheissende Talentproben. Dagegen wird uns Herr Ludwig Mantler nächsten Herbst verlassen und zur Wiener Hofoper gehen: ein stimmlich sehr begabter Basssänger für Buffopartieen. Nur schoss ihm mit wachsender Sicherheit auf der Bühne seine vis comica oft zu sehr ins Kraut. H. Pfeilschmidt.

FREIBURG I. B.: Seitdem die Vorstellungen im Stadttheater ihren Anfang genommen haben, ist von den Opern-Aufführungen zunächst die Wiederholung des Verdischen Othello sowie der Oper Samson und Dalila von Saint-Saëns zu nennen. Durch die vortreffliche Wiedergabe der beiden Hauptrollen durch Herrn Fritz Rémond und Frau Wolf-Hoelldobler erfreut sich dies Werk hier einer grossen Beliebtheit. Mit grosser Spannung sah man der Erstaufführung der musikalischen Tragödie „Kain" von E. d'Albert entgegen, umsomehr als man des bedeutenden Pianisten Talent auf seinem neuen Gebiete schon in seinem musikalischen Lustspiel „Die Abreise" kennen lernte. Trotz der guten Aufführung, um welche sich neben dem musikalischen Leiter, Herrn Starke, noch die Herren Sondegg und Dr. Copony verdient machten, erzielte die Oper keine nachhaltige Wirkung. Die Vorgänge auf der Bühne werden im Orchester zumeist stimmungsvoll illustriert, allein durch die allzulang ausgesponnenen Motive kommt der Fluss in der ohnehin abwechslungsarmen Handlung ins Stocken. Albert Hieber.

GRAZ: Die erste Aufführung des Corneliusschen Barbiers von Bagdad verdient besonders zu Protokoll genommen zu werden. Denn jede neue Aufführungsstation ist in der Kriegschronik dieses stillen zarten Opernwerkes eine Eroberung. Die Kritik war es, die die Aufführung seit Jahr und Tag urgierte; sie fungierte als Schrittmacher Peter Cornelius'. Bezeichnend ist aber, dass dem Einzug Cornelius' der Einzug Wagners vorangehen musste: fast überall reifte die Erkenntnis für die intimste der neudeutschen Opern im starken Sonnenlicht der Wagnerkunst. Doch aber will es mir — nach dem Remis-Erfolg zu urteilen — scheinen, als ob bei stattlichen Majoritäten das

Wagnertum nur ein Angeflogenes, die Wagnerbegeisterung nur ein Obenauf von Enthusiasmus, die Wagnerkultur mit einem Wort Pseudokultur ist. Denn vorab hält nur eine engere — aber entzückte — Gemeinde bei Cornelius aus. Die grosse Masse, deren Jubel bei Wagnervorstellungen endlos tobt, spricht von Langeweile. Mit vollem Recht klagte neulich ein feiner Literaturbeobachter, dass das Publikum nur Handlung und wieder Handlung wolle, und so gar nicht imstande sei Dialog zu geniessen. Freilich bietet Cornelius dem Durchschnitts-Theaterbesucher wenig dramatische Aufregungen und Spannungen an; keine Pikanterieen, keine Trics. Wohl aber ein Werk der vornehmsten geistigen Feinkultur. Gewiss hat er versäumt, seine Menschen und seine Scenen aus der Theaterperspektive zu betrachten und danach einzurenken. Ja, man kann den Barbier eine Buchoper, besser noch eine Klavieroper nennen. Nicht deshalb weil ein Mann der Theaterpraxis — Felix Mottl — die Partitur erst zurecht instrumentieren musste. Sondern weil sie sich, auf dem Klavierpult aufgeschlagen, am Reinsten geniessen lässt. In dieser Nähe sieht man die feinen Funken ihres musikalischen Humors aufsprühen. In dieser Nähe wirkt die Rückertsche Sprach-Politesse der Verse, mit ihrem morgenlandsromantischem Anhauch, ihrer goethesierenden, klassischen Heiterkeit. Auf der breitgeöffneten Bühne eines modernen Opernhauses aber versprühen diese Funken so leicht. Das Publikum wärmt sich nur mehr am Flammenfeuer knallender Spässe. Auch will es vom Musiker, dass er sich ihm in groben Pfundnoten verständlich mache. So sieht es über die humorvollen Randzeichnungen des illustrierenden Orchesters weg, erkennt aus der grossen Distanz kaum die heiter-geistreiche Physiognomie des Instrumentalsatzes und weiss auch nichts von der Tabulatur des Gesangscanons, der Engführung und anderer Künste. Da könnte nur die Liebe sehen, fühlen und verstehen machen. Die Liebe zu diesem dramatisch-schwächlichen Kind, das aber vom Vater die blauen Augen der deutschen Melodie hat. Zur Wagnerliebe hat die Mode so manchen gezwungen; bei Cornelius hilft sie indes nicht mit... Die Aufführung, von Kapellmeister Weisleder vorbereitet und geleitet, entwickelte die Vorzüge des Werkes aufs Schönste. Hermann Jessen war als Barbier sehr zu loben: seine etwas schwere Art über die Bühne zu gehen, seine gewichtige vornehme Art zu singen kamen ihm sehr entgegen. Eine vorzügliche Gesangsleistung bot Herr Koss (Nureddin), eine vorzügliche Schauspielerleistung Herr Werk (Cadi). Er machte aus dieser, ohne die Farbe der Charakteristik gelassenen Figur eine köstliche komische Charge. Vielleicht wird die verdienstliche Direktion in fleissig fortgesetzten Aufführungen — bis jetzt gab es deren vier — zum Geschmack erziehen, und für Cornelius, neues Terrain ganz erobern. Es wäre eine gute That. Denn, um ein Goethesches Wort auf die Kunst, zumal auf diese zu übertragen: sie will nicht bloss gelesen und studiert, sondern auch gethan sein.

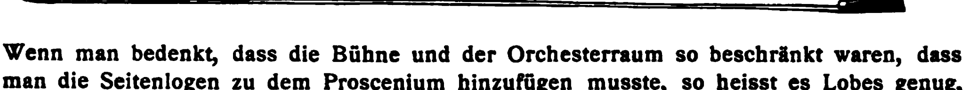
Dr. Ernst Decsey.

HAMBURG: Des Opern-Kritikers Wochenplan gleicht hier neuerdings mehr und mehr der Orchesterstimme eines wenig engagierten Instrumentes: „tacet“ ist Trumpf! Nach einer für unsere Verhältnisse kaum je dagewesenen Novitätendürre kam endlich als Neuheit Kulenkampffs Märchenoper „König Drosselbarth“ heraus — ein Werk von fast erschrecklicher Harmlosigkeit, das einige Sympathie nur infolge der Ehrlichkeit verdient, mit der es das Sprüchwort, dass „Armut nicht schändet“ ins Gebiet der Produktion überträgt. Bedauernswert arm ist besonders das Sujet von Axel Delmar dem bekannten Märchen nachverbildet; sehr klein ist, in engem Kreise sich bewegend, die Musik des in der Theaterwelt schon bekannten Potsdamer Komponisten. Die Aufführung unter Gille und mit Frau Fleischer-Edel an exponierter Stelle rettete, was zu retten war und verhalf dem Werkchen zu drei Aufführungen. Dieselbe Anzahl von Vorstellungen war dem genial gemachten „Kain“ von d'Albert beschieden. Eine bessere Vorbereitung und eine ausreichendere Besetzung der Titelrolle hätte vielleicht dieser bedeutenden Schöpfung auch hier einen ähnlichen Erfolg gesichert, wie sie ihn anderwärts schon er-

zielte. „Es hat nicht sollen sein“: Herr Kapellmeister Göllrich und Herr Schwarz haben um den „Kain“ eine ähnliche Schuld, wie sie Kain um Abel hatte. Etwas besser geht es hier Weis' „Polnischem Juden“, aber ein Erfolg knüpfte sich auch an die Aufführung dieses sensationellen Dramas mit der so gar nicht sensationellen Musik nicht. — Als Gast unserer Oper erschien, als Fides und Carmen, Frl. Ottilie Metzger, eine Altistin von imposanten Mitteln und darstellerischen Qualitäten, die bei aller Aufdringlichkeit und allen Übertreibungen immer ihr Publikum finden werden. Rein stimmlich wäre Frl. Metzger wohl befähigt, hier das Erbe der Schumann-Heink anzutreten. — Eine Aufführung von „Tristan und Isolde“, in der Pennarini zum erstenmal den Tristan sang, ragt als „Ereignis“ aus den Wochen des vielen Lärmens um nichts empor. Kapellmeister Gille am Pult und oben der feurige, junge Künstler — da brannte es endlich mal lichterloh, wo es sonst nur qualmt und nasses Stroh brennt! H. Chevalley.

KÖLN: Die Uraufführung der Oper „Lorenza“ von Mascheroni hat hier stattgefunden, Der äussere Erfolg war sehr gross und wurde noch gehoben durch die ausgezeichnete Direktion Mascheronis selbst, der auf Verdis Wunsch stets die Premièren seiner letzten Opern dirigierte. Das Libretto behandelt einen Räuberroman, der in südliche Farben getaucht ist: Carmine hat ein Weib gemordet aus eifersüchtiger Liebe; der hierdurch seines Weibes und Glückes Beraubte findet erneute Liebe bei Lorenza. Diese schwört, die Ermordete zu rächen, begiebt sich zu dem unter die Räuber gegangenen Carmine, heuchelt Liebe, gerät aber wie Carmine selbst in sie hinein und stirbt, nachdem sie ihm alles entdeckt hat, durch einen Schuss, der Carmine treffen sollte. Alles andere in der Oper sind Episoden, die recht unterhalten, mit der Handlung aber kaum etwas zu thun haben: so z. B. eine fingierte Badescene, welche durch die geschmackvoll — entkleidete Darstellerin, Frl. Felser, sehr pikant gegeben wurde. Eigentlich ist die Scene operettenhaft und ebenso eine höchst reizvolle Musik dazu. Mascheronis Musik ist sehr wirkungsvoll und schön, wenn auch weder harmonisch noch in Bezug auf Erfindung originell. Die Kunst der Charakterisierung ist Mascheroni fast ganz versagt und nach unseren heutigen Begriffen fehlt dem Werk die Übereinstimmung zwischen Bühne und Orchester. Da aber letzteres glänzend behandelt ist und auch die melodischen Fäden länger gesponnnen sind als wir's noch gewöhnt sind, so liegt ganz ohne Zweifel eine bedeutende Wirkung aufs Publikum in der Oper. Vom künstlerischen Standpunkt stellt sie sich als eine Mischung von Lyrik-Romantik-Tragik mit allen ihren Unterabteilungen dar und wenn eine solche Vereinigung auch nicht undenkbar ist, so liegt der Fehler eben darin, dass Mascheroni diese Dinge durcheinander wirft und lyrisch wird, wo die Handlung dramatisch ist und umgekehrt: d. h. dramatisch musiziert er überhaupt nur im letzten Akt. Die Übersetzung von Th. Rehbaum ist nicht sehr glücklich. Die Haupt-Darsteller: Herr Gröbke und Frl. Felser waren glänzend. Willy Seibert.

LONDON: ... Eine Oper giebt es bekanntlich in dieser Weltstadt nicht und die Zeit vom August bis zum Lenz des neuen Jahres benutzt gelegentlich nur eine reisende Gesellschaft, um in London, und zwar zumeist in den weniger eleganten Stadtvierteln, ein Gastspiel zu unternehmen. Diesmal gab es ein höchst erfreuliches Ereignis: Die von unserem Landsmann begründete und nach seinem Namen Carl Rosa Company benannte Operntruppe kehrte in der Camden-Vorstadt ein und bot eine Aufführung des Wagnerschen „Siegfried“, die erste, die in englischer Sprache überhaupt stattgefunden hat. Es gewährt mir ein wirkliches Vergnügen, von dieser Darbietung berichten zu können, denn was liebevolles und feinfühliges Verständnis sowie künstlerische Bemühung, die gewaltige Aufgabe zu lösen, nur immer fertig bringen können, ist hier geleistet worden. Der Darsteller Siegfrieds, Herr Hedmondt, der freilich in Deutschland studiert und an grossen Mustern, wie Albert Niemann und Felix Jäger hat lernen dürfen, war ein hervorragend tüchtiger Vertreter des „lachenden Helden“, und die Innerlichkeit und Vertiefung, die ihn beseelte, ging auf die Mehrzahl der anderen Darsteller über.



Wenn man bedenkt, dass die Bühne und der Orchesterraum so beschränkt waren, dass man die Seitenlogen zu dem Proscenium hinzufügen musste, so heisst es Lobes genug, wenn man bestätigen darf, dass auch die mise en scène nach keiner Richtung den weihevollen Ernst des Kunstwerkes beeinträchtigte ... A. R.

MAGDEBURG: Das Ereignis des vergangenen Theatermonats ist die Erstaufführung der Oper des Grafen Zichy „Meister Roland". Der ungarische Graf ist als Opernkomponist nicht unbekannt. Eine Erstlingsoper „Graf Alar" ist aber nicht weit über seine engere Heimat hinaus gekommen. Einen Ritt in das alte romantische Land unternahm er mit ihr. Den allbekannten, vielcitierten. Die Oper ist übervölkert mit Rittern, Priestern, Kreuzfahrern, durchsponnen mit allerlei Hexenphantastik. Vom mittelalterlichen malleus maleficarum aus unternahm nun Geza Zichy vor etwa drei Jahren einen Sprung in das moderne Paris, in den cirque imperial. Der Herr Graf wagte dort ein — Tänzchen. Wie der flinke Geist Lesages führt er uns in die Geheimnisse dieser buntschillernden Welt ein. Wir werfen spähende Blicke in die Garderoben der Cirkusmenschen, hören den scharfen Klang der Peitsche während der Proben und den fröhlichen Schall mit dem frei gewordenen Champagnerpfropfen lustig zur Decke springen. Wir sehen, wie sich die Schuld und die Unschuld mit Rosen bekränzen, wie diesen Menschen, zu denen nur oberflächlich Kunde von den Segnungen einer höheren, geistigen Kultur dringt, nichts Menschliches fremd ist, wie heisse Leidenschaften Tugenden auslösen und Laster erzeugen. Die Oper des artistischen Plebejertums besitzen wir bereits. Graf Zichy ist ein ungarischer Leoncavallo, nur mit dem Unterschiede, dass er seine Typen aus dem „Künstlerstande" des Artistenreiches nahm. Auch musikalisch ist er ein Kollege des italienischen Komponisten. Seine Rolandmusik ist von der neuitalienischen Schule beeinflusst, aber sie tritt viel vornehmer auf, verschmäht ihre grellen Gegensätze, diesen bekannten und zum Überfluss nachgeahmten Interjektionsstyl, asthmatische Entwickelung der Perioden, diese — Hustenanfälle einer Musik, die längst ihre Gesundheit verloren hat und sich nur mit Hilfe schönster Arzneimittel aufrecht erhält. Wirklich einmal ein Komponist, der es in der Oper wagt, eine Melodie bis zu Ende auszudenken und sie nicht mit einem u. s. w. abzubrechen! Abkürzungen dieser Art verrieten noch je geistige Armut. Ihre Schwächen liegen in einem gewissen lyrischen Überschwange, sie ist streckenlang zu weich, zu wenig individuell, ihre Melodieen enthalten zu viel musikalisches Saccharin. Auch die dramatischen Stellen überzeugen nicht immer. Gleichwohl spricht oft genug in ihnen die Seele eines ganzen Künstlers zu uns, eines herz- und geistvollen Musikers. Dem Stoffe folgend musste sie sich in manchen Scenen der Operette zuneigen. Die Cirkusmusik ist ja in der ganzen Welt die gleiche, sie verändert sich in den Städten der ganzen Welt ebensowenig wie der Umfang der Manege. Aber der Komponist hat den flotten Rhythmen durch feine Varianten das Triviale genommen, die nach dem Parfüm der Manege duftenden Klänge durch pikante Kontrapunkte veredelt. Das blinkt und glitzert im Orchester wie der Silberflitter der Trikotleute.

Es ist eine Eifersuchtsgeschichte, die sich vor unseren Augen abspielt; sie kostet den beiden Rivalinnen um die Gunst des Kunstschützen Roland das Leben. Ein goldenes Herz spielt in ihr eine ähnliche Rolle wie das Taschentuch Desdemonas, das Cassio benutzte — um die Eifersucht Othellos zum höchsten Grade zu steigern. Die Direktion Cabisius bot mit der Aufführung des Werkes eine „Elite-Galavorstellung — Auftreten aller ersten Kräfte, Monstreprogramm, 20 Nummern ohne Konkurrenz, 100 wirkende Künstler". Den wesentlichsten Anteil am ausgesprochenen Erfolge hatte Frl. Rödiger als Yvette. Dann Herr Hildebrandt als Roland, Frl. Dossow als Parbleu. Kapellmeister Winkelmann führte die Oper über ein paar bedenkliche Stellen hinweg glatt zum „Ende mit Schrecken": beim Knalleffekt, dem Rosenschusse gab es einen „Versager". Gegen solche tückische Zufälle schützt ein Werk kein Bühnengott. Glücklicherweise traf der „zweite Pfeil". Der Komponist wurde mit den Darstellern nach jedem



Aktschlusse gerufen. Wahrscheinlich wird „Meister Roland" eine zeitlang das Repertoire beherrschen. Man hat in ihm ja den Cirkus in der Oper und die Oper im Cirkus — ein Kompromiss, das wohl überall nicht verfehlt, doppelte Anziehungskraft auszuüben.

Max Hasse.

MANNHEIM: Eine Novität hat unser Hof- und Nationaltheater bis jetzt noch nicht herausgebracht, dagegen gingen Rienzi und der Evangelimann neu einstudiert über die Bühne, und Verdis Othello wird ihnen auf dem Fusse folgen. Rienzi erschien in der Mottlschen Ausgabe, in welcher sich diese übel zusammen gestrichen gewesene Oper wieder weit vorteilhafter und dramatischer präsentiert. Zur Lortzingfeier gab man den Waffenschmied, dem ein Prolog von Prinz Emil Schönaich-Carolath vorausging. Als Brünnhilde gastierte aushilfsweise in der Walküre die hoffnungsvolle dramatische Sängerin der Karlsruher Hofoper, Frl. Fassbender, als Fricka in derselben Vorstellung Frl. Tomschik von dorten, eine Darstellerin mit Temperament und Leidenschaft. Nur mässigen Erfolg hatte Frl. Wiesner aus Hamburg als „Fidelio". Ein Fest im Hause war das Gastspiel der Frau Wedekind aus Dresden als Frau Fluth. Durch einen Zufall konnte sich Herr Scheidemantel seiner Kollegin als eifersüchtiger Gatte gegenüberstellen. Das war ein Jubel. Am 1. Dezember nimmt ein Ringcyclus seinen Anfang, in welchem Ernst Kraus an der Stätte seiner frühern Wirksamkeit den Siegmund und Siegfried singen wird. „Der polnische Jude" von K. Weiss ist nun auch zur Aufführung angenommen worden. K. Eschmann.

MÜNSTER: Das hiesige Lortzingtheater, in welchem einmal wöchentlich Opernaufführung vom Essener Stadttheater stattfindet, führt seinen Zirkelkanon ständig weiter mit den Opern: Waffenschmied, Martha, Evangelimann, was den Vorzug hat, die Gemüter nicht zu sehr in Aufregung zu setzen. Georg Christiansen.

PRAG: Die den Fernerstehenden so schwer verständliche nationale Trennung unseres Kunstlebens nötigt auch den Berichterstatter, diesen Zwiespalt zu respektieren. Im deutschen Theater ist auf die Erschlaffung nach dem anstrengsamen „Guntram" eine etwas forcierte Aufführung des „Rings" gefolgt und jetzt herrscht Stille vor dem Sturme. Die tschechische Oper spielte zur Dvorakfeier mit des Meisters „Russalka" und „Ludmila" ihre Trümpfe aus. Das erstgenannte Märchenstück könnte man durch eine Formel kennzeichnen: Russalka = Undine + Rautendelein. Die dramatische Schürzung der Fäden bleibt aus, vielleicht aus Rücksicht auf Dvoraks Individualität, deren Stärke in den Momenten der Stimmung, des lyrischen Ergusses liegt. Darin aber ist er echt wie Gold und über seine Schwächen als Theatermann hilft die vorzügliche Inscenierung meist hinweg. Das Oratorium „Ludmila" wurde für die Festtage eigens für die Bühne bearbeitet und „geistliche Oper" getauft. Eine Wiedergeburt aus dem Geiste des Dramas erfuhr es freilich nicht, aber gelitten hat die prachtvolle Musik dabei keineswegs und das Ganze wirkt doch ungleich lebendiger, als bei der Aufführung in Frack und weisser Kravatte. Dr. R. Batka.

RIGA: Einen schönen Erfolg hat hier jüngst Saint-Saëns' musikschöne, hinsichtlich der Handlung sich allerdings etwas schwerfällig fortbewegende Oper Samson und Dalila zu verzeichnen gehabt. Unter Regie des Herrn Direktor Balder und unter der musikalischen Führung des Herrn Kapellmeister Ohnesorg erfreute sich das in der Hauptsache von der tüchtigen Repräsentantin der weiblichen Titelpartie (Fräulein Randen) getragene Werk einer im grossen und ganzen befriedigenden Aufführung, selbst der Chor, die Achillesferse unseres Opernensembles löste seine schwierige Aufgabe recht anerkennenswert. Als Acuzena in Troubadour und als Nancy in Flotows Martha gastierte hier Fräulein Hermine Gessner vom Hoftheater in Dresden. Ihr jugendfrisches, brav gebildetes Stimmmaterial berührte sympathisch, aber die Mittel der noch am Anfang ihrer Bühnenlaufbahn stehenden Sängerin sind auf einen zu kleinen Etat gestellt, um sich in grösseren dramatischen Aufgaben behaupten zu können. Für den nächsten

Monat hat sich Fräulein Arnoldson angekündigt. Im übrigen verläuft das Repertoire nach alter Gewohnheit. Nichts Neues unter der Sonne. Carl Waack.

ROSTOCK: Das Hauptereignis am hiesigen Stadttheater bildet die Aufführung von Wagners Rheingold. Nachdem die rührige Direktion Hagen in den letztvergangenen Jahren das Publikum mit der Walküre, Siegfried und Götterdämmerung bekannt gemacht hat, fehlte nur noch der Vorabend zur Trilogie. Das Personal hat inzwischen teilweise gewechselt, aber aus dem, was uns in der scenisch vortrefflich gelungenen, in dekorativer Hinsicht prachtvoll ausgestatteten Vorstellung geboten wurde, lässt auch in musikalisch-dramatischer Hinsicht auf ein glückliches Gelingen des Ganzen schliessen. Unter den Hauptdarstellern zeichneten sich Herr Voss als Loge und Herr Puttlitz als Fasolt durch scharfe Charakteristik aus. Herr Grützner hatte als Wotan einige gute Momente, und von den Rheintöchtern hob sich Frau Mugrauer durch ihre hellklingende hohe Sopranstimme hervor. Die Aufführung des Werkes war unter der Regie des Herrn Toller und der Direktion des Herrn Kapellmeister Schwab stilvoll und genussreich. Unter desselben Kapellmeisters Leitung hörten wir noch eine annehmbare Aufführung des Lohengrin mit Herrn Voss in der Titelrolle und Fräulein Sorelli als Elsa. Die Wiederholung der Aida vermittelte uns die Bekanntschaft mit dem stimmbegabten, hoffnungsvollen Baritonisten Herrn Goritz vom Hamburger Stadttheater. In Beethovens Fidelio fand Fräulein Stoll als Leonore reiche Anerkennung. Kapellmeister Mörike dirigierte eine ungekürzte Aufführung von Czaar und Zimmermann, sowie eine pikante Vorstellung der lustigen Weiber. Prof. A. Thierfelder.

SCHWERIN: Seit meinem letzten Bericht haben im hiesigen Hoftheater Neu-Aufführungen von Verdis Othello und Iphigenia auf Tauris in der Bearbeitung von Strauss unter Prills musikalischer und Guras scenischer Leitung stattgefunden, die beide durchschlugen. Ausserdem wurde Maurer und Schlosser, dirigiert vom Hof-Kapellmeister Meissner, nach 7 Jahren einmal wieder gegeben und zuletzt „Fidelio“ (unter Prill); sämtliche Vorstellungen verliefen ausgezeichnet. Aufsehen erregte, als hervorragende Novität für Schwerin, besonders „Othello“, der auch schon zweimal wiederholt ist. Besetzung Lang (Othello), Fr. Liebeskind (Desdemona), Gura (Jago). In Glucks „Iphigenia“ ist es vor allem die neue deutsche Übersetzung des Textes von Strauss, welche dem erhabenen alten Werke dadurch, dass die Accente der Deklamation jetzt mit derjenigen der Musik zusammenfallen, neues Leben giebt; aber auch die Umarbeitung des Schlusses verdient manches Lob. Frl. Friede ist eine sehr hervorragende Iphigenia; Orest und Pylades waren durch die Herren Gura und Lang ausgezeichnet vertreten. Die Aufführung hinterliess einen tiefen Eindruck. Desgleichen die vom „Fidelio“ mit Frl. Friede. Friedrich von Wickede.

STRASSBURG: Die letzten Theaterwochen galten auch hier der Lortzing-Centenarfeier. Es wurden die 7 Hauptopern dieses echten deutschen „Bürgerkomponisten“ aufgeführt. Nur für uns waren das liebenswürdige, wenn auch etwas äusserlich wirkende Jugendwerk „Die beiden Schützen“ und der „Hans Sachs“, in welchem hauptsächlich die Fäden interessierten, die sich zu den „Meistersingern“ herüberspinnen. Lebensfähig ist das Werk kaum, da es vor jenem verblasst wie etwa Benedix vor Shakespeare. Hingegen verdient die anmutig-ernste Regina wohl, den Bühnen erhalten zu bleiben. Die verhältnismässig beschränkte Sphäre Lortzings tritt gerade in der Gedrängtheit eines Cyklus recht manifest zu Tage — das vielfach schablonenmässige seiner Figuren! Die Palme gebührt jedenfalls dem „Wildschütz“ — merkwürdig, dass wie bei Mozart die frivolsten Texte die schönsten Melodieen zu erwecken gewusst haben!

Eine Reprise von St. Säens' farbenprächtigem „Samson und Dalila“ gewann durch die gesanglich wie darstellerisch gleich bedeutende Leistung der zweiten dramatischen Sängerin, Frieda Langen, Bedeutung. Wie treffliches die neue Vertreterin des ersten Fachs Frl. Borchers zu leisten vermag, erwies sie in der bedeutsamsten der

Heroinenrollen, der Isolde. Das Wagnersche Wunderwerk gehört jetzt seit Jahren zu den Grundsäulen des hiesigen Spielplans, Dank den hervorragenden Dirigentenqualitäten Lohses und der Tüchtigkeit des hiesigen städtischen Orchesters, von dem sich der Bläserchor den besten Kapellen an die Seite stellen darf. Dr. Altmann.

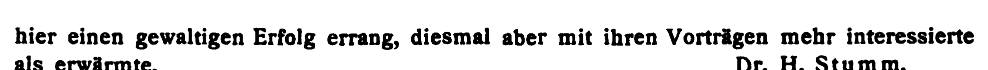
STUTTGART: Endlich die erste Wiederholung des Benvenuto Cellini von Berlioz! Pohlig leistete auch dieses Mal mit seinem Orchester Grosses, die darstellenden Kräfte waren sich ihrer schönen Aufgabe vollbewusst und die Zuhörer bereiteten der genialen Musik eine erneut warme Aufnahme. Die zweite Vorführung will mir bei Neuheiten als die entscheidende erscheinen. Effekte verbrauchen sich, Nichtigkeiten stören noch mehr, Schönheiten verblassen, Überraschungen werden langweilig; aber bei Berlioz hebt sich das Feine und Grossartige ein zweites Mal höher empor; die Zugeständnisse an den Geschmack der Meyerbeer-Oper vergisst man. Der Text, in seiner uncharakteristischen Typik, anfänglich wie ein verhüllender Schleier über die Musik gebreitet, lässt, je mehr man ihn der Musik annähert, Zeichnung und Farbe durchsichtig erglänzen. — Über die zweite Neuheit, den Polnischen Juden von Karl Weiss, Text von Léon und Batka, ist von anderer Seite schon zur Genüge berichtet worden; auch in Stuttgart scheint der Erfolg des Werkes vorläufig gesichert. Unsere Oper berücksichtigt neben neuen Erscheinungen in dankenswertem Gleichmass die Schöpfungen aus allen Perioden: Gluck, Mozart, Weber, Boieldieu, Auber, Lortzing ebenso wie Verdi, Smetana u. a. Wagner wird immer häufiger begehrt. Auf Liszts Heilige Elisabeth und Wolfs Corregidor sind wir besonders gespannt.

K. Grunsky.

WEIMAR: Zur Feier des 90. Geburtstages Liszts brachte das Hoftheater neueinstudiert, in glänzender dramatischer Inscenierung des Meisters „Heilige Elisabeth" mit unserer vorzüglichen, jugendlich dramatischen Sängerin Frl. von Scheidt in der Titelrolle. Im übrigen scheint die Oper den dringend nötigen Regenerationsprozess, im Interesse der guten, alten „Tradition" endlich einzuleiten. Der Verlust der Frau Schoder ist noch nicht ersetzt. Ihre Nachfolgerin, eine wahrhafte Inkarnation von tremolo hat uns verlassen und Gastspiele sind an der Tagesordnung. Eine gute Soubrette thut vor allem not. Dr. J. Heinss.

KONZERT

BASEL: Die zehn Abonnementskonzerte der Allgem. Musikgesellschaft unter Alfred Volklands Direktion, drei Konzerte des unter der energischen Leitung Hans Hubers stehenden Basler Gesangvereins, die von den beiden genannten Instituten veranstalteten Kammermusikabende und eine Reihe bedeutender und unbedeutender Solistenkonzerte bilden alljährlich im wesentlichen das Inventar unserer Konzertsaison. Bei der Musikgesellschaft ist z. Zt. leider nicht alles zum besten bestellt, insofern als die musikalische Leitung in mancher Beziehung zu wünschen übrig lässt. Eine Verjüngung unseres Orchesterkörpers sowohl an Haupt wie an Gliedern ist zu einer unabweislichen Notwendigkeit geworden, und wenn nicht alles täuscht, so gehen wir bemerkenswerten Veränderungen entgegen. Man fühlt es in den leitenden Kreisen der Musikgesellschaft seit geraumer Zeit sehr wohl, dass auch bei uns Stagnation Rückschritt bedeutet, und dass eine junge tüchtige Kraft dringend not thut, um unser Konzertwesen wieder in aufwärtsführende Bahnen zu lenken. — Die Programme der beiden ersten Abonnementskonzerte brachten an Orchesterwerken kaum etwas, das ein allgemeineres Interesse beanspruchen könnte. Das Vorspiel zu d'Alberts Abreise war für Basel eine Novität, die mit lebhaftem Beifall aufgenommen wurde, wogegen Raffs Symphonie Im Walde, die man nach mehr als zwanzigjähriger Pause wieder hervorgeholt hatte, kaum beachtet vorüberzog. Als Solistinnen wirkten mit Frau Clotilde Kleeberg, die sich als hervorragende Chopinspielerin auswies, und Frau Walter-Choinanus, die vor einigen Jahren



hier einen gewaltigen Erfolg errang, diesmal aber mit ihren Vorträgen mehr interessierte als erwärmte. Dr. H. Stumm.

BERLIN: Im dritten philharmonischen Konzert (Dirigent Arthur Nikisch) lernten wir Fritz Volbachs neueste symphonische Dichtung „Es waren zwei Königskinder" auf ihrem Siegeszuge durch die Konzertsäle kennen. Sie wurde glänzend wiedergegeben und löste auch hier einen ungemein herzlichen Beifall aus. Den musikalisch sehr dankbaren Vorwurf hat Volbach nur als Anregung benutzt, um gute und wohlklingende Musik zu schreiben, nicht als Modell, das möglichst porträtgetreu musikalisch wiederzugeben seine vornehmste Sorge bilden müsse. Die Themen sind nicht übermässig charakteristisch, aber sie schmeicheln sich, unterstützt durch eine ganz herrliche Orchestration, ins Ohr. Leopold Godowsky spielte Tschaikowskys B-moll-Konzert. Er war mehr mit den Fingern, als mit der Seele bei der Sache. Mit den ersteren allerdings in einer virtuos kaum zu überbietenden Weise. Berlioz' geistsprühende Ouvertüre „Le Carnaval romain" leitete das Konzert ein, Schuberts göttliche C-dur-Symphonie beschloss es. Unter Nikischs hingebender Leitung spielte das Orchester dieses Wunderwerk so unsagbar schön, dass es für jeden, der es an diesem Abend gehört hat, ein unvergessliches Erlebnis bleiben muss. Das Publikum bereitete dem Meisterdirigenten zum Schlusse stürmische Ovationen.

Richard Strauss hatte für sein zweites Novitäten-Konzert ein überaus interessantes Programm zusammengestellt. Vincent d'Indys La forêt enchantée (nach einer Ballade von Ludwig Uhland) huschte, ohne wesentliche Eindrucksspuren zu hinterlassen, vorüber. Der Komponist versucht mehrmals unter der Stimulanz des im tremolo erschauernden Streichquintetts einen längeren melodischen Faden zu spinnen. Leider ohne Erfolg. Desto besser ist ihm die Instrumentation geglückt. Der Woywode von Peter Tschaikowsky ist genial gezeichnet. Fast greifbar anschaulich; voll wilder Dämonik. Die grenzenlos charakteristische Orchesterbehandlung lässt einen äusseren sinnlichen Wohlklang nicht aufkommen. Die Musik ist zu deskriptiv: sie sinkt zur Dienerin herab. Immerhin lässt man sich ein so bewundernswert durchgeführtes Experiment von einem Meister wie Tschaikowsky gern gefallen.

Ein Jugendwerk im besten Sinne ist Sigmund von Hauseggers Dionysische Phantasie. Mit zügellosem Übermut, der Rücksichtslosigkeit eines sich seiner Kraft Bewussten, und unter dem Zwange des Sichaustobenmüssens ist diese Fantasie konzipiert. Staunenswert ist die Souveränität, mit welcher der Fünfundzwanzigjährige die gewaltigen Orchestermassen zu verwerten versteht. Das überschäumende Werk hatte unter Strauss' hinreissend-temperamentvoller Leitung einen vollen Erfolg.

Ähnlich gefiel ein dreisätziges höchst eigenartiges Divertimento für Violine und Orchester von Ch. Löffler, dem Konzertmeister des Bostoner Symphonie-Orchesters. Ein programmatisches Violinkonzert! a) Préambule, b) Églogue (Pastorale), c) Fête des morts (Variat. üb. ein Motiv aus dem „Dies irae"). Ausser seiner originellen Aufmachung zeichnet sich das Werk durch gut gearbeitete, hübsch klingende und flotte Musik aus. Karl Halir stellte das immens schwierige Stück bravourös dar. Liszts Tasso war die letzte Nummer des Programms. Das Orchester spielte wieder ausgezeichnet; und das zahlreich erschienene Publikum wurde zum Schlusse nicht müde, Richard Strauss immer wieder hervorzujubeln.

Es ist bezeichnend für unsere Zeit, dass nicht einmal eine Novität von Mozart vermocht hatte, den verhältnismässig kleinen Saal der Singakademie bis auf den letzten Platz zu füllen. Fürchtete das Publikum, dass es Zeuge des krampfhaften Versuches, einer Mumie warmes Leben einzuflössen, werden würde? Nichts von alledem. Um Wiederbelebungsversuche handelte es sich nicht! Selbstherrlich und frisch steht das neueste Werk Meister Wolfgangs: die grosse C-moll-Messe auf seinen urgesunden, kräftigen Beinen. Es ist einfach unbegreiflich, dass die Messe so lange unbeachtet ge-

blieben ist. Prachtvolle Kraft, süsseste Melodik, unerschöpfliche Phantasie stempeln sie zu einem Werk, das noch viele Generationen begeistern und erquicken wird. Ich verweise hier auf den Aufsatz Georg Göhlers in Heft III der „Musik". Aloys Schmitts Verdienst um diesen neuesten Mozart kann man nicht hoch genug einschätzen. Mit ausserordentlicher Pietät und einem bewundernswerten Anpassungsvermögen hat er die vorliegenden Mozartschen Vorlagen vervollständigt, Übergänge geschaffen, die Instrumentations-Skizzen ausgeführt, kurz: uns ein herrliches Werk von seltener Einheitlichkeit geschenkt. Unter Schmitts grosszügiger Leitung lernten wir die Messe in einer würdigen Aufführung kennen. Das königl. Orchester und der königl. Opernchor, verstärkt durch den Cäcilienverein, standen auf der Höhe ihrer Aufgaben. Von den Solisten ragte Frau Cornelia Schmitt-Csany hervor, die das Sopran-Solo mit grosser Innigkeit und seltenem Stilgefühl sang. B. S.

Neuerdings ist es Sitte geworden, die Begleitung am Klavier von Künstlern, nicht von berufsmässigen Akkompagneurs besorgen zu lassen. So geschah es vor einiger Zeit bei Eva Lessmann, der Waldemar Lütschg mit seiner vollen reifen Kunst zur Seite stand, so jüngst bei Therese Behr, die als Mitwirkenden an ihrem Liederabend den hochbegabten Arthur Schnabel gewonnen hatte. Handelt es sich um Sängerinnen vom Range der Behr, die nach einem ebenbürtigen Genossen am Klavier geradezu verlangen, besitzt dieser Genosse auch die echte Bescheidenheit, die ein lautes Sich-Vordrängen nicht gestattet, so darf man mit der Neuerung wohl zufrieden sein. Bei der Behr ergab sich jedenfalls aus dem Zusammenwirken zweier Künstler ein wundervolles Musizieren. Sie sang mit reicher klingender Stimme eine bunte Reihe von Arien und Liedern, unter denen ein köstliches Stückchen von Salvator Rosa („Star vicino") besonders auffiel. Ihre stolze, fast unnahbar-hohe Art wurde sehr bemerkt. Man fand sie bezeichnend heut in den Tagen des Überbrettl und der Mimik auf dem Konzertpodium. Ida Ekman, die einen Liederabend veranstaltete, besitzt die reiche Künstlerschaft der Behr, steht aber an stimmlichen Mitteln hinter ihr zurück. Stärker angespannt nimmt ihr kleiner Mezzosopran eine rauhe heisere Färbung an; dagegen bezaubert sein Piano durch Zartheit und jenen sinnlichen Reiz, der sonst nur in den Kehlen von Französinnen und Italienerinnen zu wohnen pflegt. Eins hat die Ekman vor der in dieser Hinsicht etwas sorglosen Behr voraus: das neue stets fesselnde Programm. Bei ihr darf man immer auf Überraschungen gefasst sein, auf Leckerbissen, die sie aufs köstlichste angerichtet uns darbietet. So sang sie vier Lieder von Jean Sibelius, dem genialen Finnen, feine Gebilde von intensiver Stimmung und blühender Erfindung. Eins davon, den „Vogelsang", musste sie wiederholen: noch einmal gehört hätte man gern alle vier. Hinter diesen beiden Meisterinnen, denen zu lauschen kein saurer Beruf ist, rangieren in kleineren und weiteren Abständen Sänger und Sängerinnen, bei denen irgend ein Mangel ein reines Vergnügen nicht aufkommen lässt. Am nächsten steht das Ehepaar Kraus-Osborne, begabt mit schönen Stimmen und hervorragend durch die Kunst des Vortrags; allein im Zwiegesang wollten die Parteien eine rechte glückliche Ehe nicht eingehen. Jeder für sich vortrefflich, liessen sie zusammen manchen Wunsch unbefriedigt. Karl Mayer, der sonder Scheu vor der Heiligkeit des Sonntags Arien, Lieder und Balladen sang, kommt von der Bühne her. Man merkt's an der Deutlichkeit der Aussprache (das ist kein Fehler) und an der Plastik seines Mienenspiels. Wenn er von den „drei Zigeunern" berichtet, die Liszt mit ungarischen Zuthaten reichlich papriziert hat, lenkt er rasch den Blick nach oben, als wollte er die Cymbel erspähen, die einer der Lumpenbrüder an den Baum gehängt hat. Anna Stephan vermag ein sittsames Publikum mit ihrem frischen Sang zu unterhalten, hat zudem etwas gelernt und versteht es trefflich, davon einen guten Gebrauch zu machen: nur das Kindlich-Neckische, zu dem sich die Nicker Baumbach und Kulenkampff in dem „süssen" „Mädel, sei klug" zusammenfanden, steht ihr nicht zu Gesicht. Bescheidenere Genüsse boten Frl. Weisshahn, der es nicht gelingen will, das spröde Organ

durch ein ansehnliches Können zu bezwingen, Frau Thea v. Redwitz, bei der Stimme und Schulung sich ungefähr das Gleichgewicht halten, und Engelbert Haas, der geraden Wegs von Köln herübergekommen war, um im Römischen Hof Proben seiner Unfertigkeit abzulegen. Anders sah es im Konzert des Lehrergesangvereins aus. Da war kein unsicheres Tasten und planloses Versuchen; da war auch — was man nicht von allen Gesangvereinen sagen kann — das Bestreben, aus der alten Schablone sich zu befreien. Als ein solcher Versuch ist die Aufführung von R. Bucks „Wilder Jagd" anzusehen, in der der Komponist sich krampfhaft bemüht, nach R. Strauss' Vorbild für den Chor polyphon zu schreiben. Wesentlich friedlicher Natur war Wilhelm Bergers „An den Schlaf"; soll ich's einen Mangel nennen, soll ich's lobpreisen: es gelang, damit die Zuhörer in einen sanften Schlummer zu versenken.

Unter dem viertel Hundert Konzerten, die ich in den letzten vierzehn Tagen gehört habe, befanden sich vierzehn, die der Bearbeitung eines der vielen existierenden Instrumente gewidmet waren. Das fünfzehnte — gleich sei's erwähnt — verschaffte dem jungen Tondichter Richard Kursch Gelegenheit, mit ein paar hübsch geformten aber noch zu unselbständigen Schöpfungen vor das Publikum zu treten. Soweit die Statistik, deren Ausbau ich angesichts der immer noch steigenden Konzertflut nur dringend empfehlen kann. Um zuvor die Wiederkehr einiger vertrauter Erscheinungen zu begrüssen: das Holländer Quartett hat den ersten der drei angekündigten Quartettabende mit bestem Erfolg gegeben. Mitwirkende waren Gernsheim am Klavier und Koenecke an der Bratsche. Vita Gerhardts Klavierspiel ist korrekt und musikalisch, einen höheren Flug vermag es nicht zu nehmen. Im ersten Satz der Cis-moll-Sonate von Beethoven überraschte sie durch die Schlichtheit der Empfindung und die Weichheit des Anschlags. Ihren zweiien Klavierabend absolvierten Alma Stencel, Richard Buhlig und Etelka Freund; bei seinem vierten war Frederic Lamond angelangt; Ida Reiter-Reich steht noch bei ihrem ersten, der einen zweiten nicht gerade verbietetet, aber auch reichere Erträgnisse von ihm kaum erwarten lässt. Lamond hat an vier Beethoven-Abenden eine erstaunliche Fülle von Geist und Können gezeigt, manches aber auch durch eine gewisse Grillenhaftigkeit verdorben. Immerhin bleibt die Wiedergabe allein von 16 Beethovenschen Sonaten eine bewundernswerte Leistung. Alma Stencel erweckt die grössten Hoffnungen. Ihre Technik, namentlich die der linken Hand, ist sehr entwickelt, ihre Auffassunng natürlich und echt musikalisch. Ein Meisterstück war das F-moll-Impromptu von Schubert. Ässerst geläufig spielt auch Etelka Freund, nur fehlt ihr die Akkuratesse, die Sauberkeit. Vieles in der F-moll-Sonate von Brahms klang verwischt, schmuddlig. Macht ihr Spiel vorwiegend einen kräftigen, männlichen Eindruck, so geht durch das Buhligs ein zart-frauenhafter Zug. Buhlig ist der geborene Chopin- und Griegspieler; auf diesem Gebiet wird er sicherlich noch Bedeutendes leisten. Der Saal im Römischen Hof ist ein Ort des Schreckens für die Kritik: es ereignen sich dort böse Sachen. Und der Pianist Paul Heilbrun, der mit Unterstützung der Sängerin Braun-Wachholz dort konzertierte, hat uns von ihm keine günstigere Meinung bringen können, obwohl man während des Sommers durch eine sorgfältige Renovierung die üblen Geister zu vertreiben versuchte.

Von den Virtuosen des Bogens, die heuer weniger zahlreich sind, waren Frau Alexandrine Zanolli neu und — in ihrer Vereinigung mit Reisenauer wenigstens — Frau Saenger-Sethe. Über diese junge Genossenschaft wird eingehender zu berichten sein, wenn sie erst ihren zweiten und dritten Abend hinter sich hat; bis dahin findet sie vielleicht auch die Innigkeit des Zusammengehens, die ihr — wie dem Ehepaar Kraus-Osborne — noch fehlt. Frau Zanolli hat sich gleich mit ihrem ersten Auftreten in die Reihe der ernst zu nehmenden Geigerinnen gestellt. Eine seltsame Vermischung von feurigem Temperament mit reifem Kunstverstand verleiht ihren Darbietungen ein ganz eigenes Gepräge. Das resolute Drauflosgehen, das bisweilen ein feineres Ohr recht

empfindlich verletzte, wird sich läutern, wie es bei dem Italiener Arrigo Serato geschah, der durch sein abgeklärtes, technisch vollendetes Spiel ein zahlreiches Publikum entzückte. Er hatte das Werk seines Landsmannes Leone Sinigaglio mitgebracht, kein Meisterwerk gerade, aber sicherlich eine Bereicherung der bitterarmen Violinliteratur. Wenn Wagnerscher Nebel einem Sohne des Südens auf die Brust fällt, so entstehen Gebilde, wie Sinigaglios eines ist. Ernste Gedankenarbeit ringt darin mit der südlichen Lust an abgerundeten leicht fasslichen Melodieen. Das Hauptthema des ersten Satzes mutet in seiner schroffen Eckigkeit fast nordisch an; umgänglicher wird dei Komponist schon in der weiteren Entwickelung des Satzes, bis er im zweiten (Adagic) sein echt italienisches Gesicht heraussteckt. Die breite Hornkantilene könnte in jeder beliebigen Oper eines wälschen Maëstro stehen. Der dritte Satz (Allegro vivo e con grazio) ist unverblümt französich: pikante Rhythmen, bunte Gaukeleien in Saint-Saënsscher Manier. Der Beifall, der nach dem Konzert erscholl, reichte aus, um auch den Komponisten auf das Podium zu locken.

Die Vorführung des Mustel-Harmonium, das erste Abonnements-Konzert Zajic-Grünfeld und der Klavierabend von F. della Sudda habe ich mir für eine besondere Stelle aufgespart, weil sie eben selbst so gar absonderlich waren. Was mit dem Mustel-Harmonium eigentlich beabsichtigt wurde, ist mir nicht recht klaı geworden. Sollte ihm der Konzert-Saal geöffnet oder nur seine Vortrefflichkeit erwiesen werden? Letzteres ist jedenfalls erreicht worden. Bei Zajic-Grünfeld giebt es immer etwas zu sehen. Die Crême der Gesellschaft Berlin W vollzählig versammelt. Ein Grüssen hin und her. Man beobachtet den „berühmten“ Romanschriftsteller T... was er wohl in seinem Haupt bewegt? Man lauscht den Urteilen des „berühmten“ Kunstkritikers P., der eben wieder einen Secessionisten mit Haut und Haaren verspeist Plötzlich ein „Ah“... Zajic spielt drei Stückchen von Ries. Dann ein noch lauteres „Ah“, Grünfeld entlockt seinem Cello die sanft flötenden Töne, deren Unwiderstehlichkeit bereits historisch ist. So geht es weiter... man hat sich göttlich amüsiert und nimmt sich das feste Versprechen ab, zum nächsten Abend wieder zur Stelle zu seın. Wenn noch Äusserlichkeiten den Virtuosen machten, so wäre F. della Sudda der grössten Einer. Er ist aus Konstantinopel. Man denke Konstantinopel! Von daher dringt häufig nur die Kunde grosser Finanznot: von einem Sitz der Musen am Bosporus vernahm man bisher noch nichts. Unser türkischer d'Albert, unser Paderewsky vom goldenen Horn spielte gewiss auch vor dem Sultan, um dem kranken Mann die Sorgen zu verscheuchen: ein Bändchen im Knopfloch deutet auf Anerkennung abenteuerlicher Meriten. Alles ist trefflich vorbereitet, eine Stimmung wie aus Tausend und Einer Nacht lagert über dem Publikum: da setzt sich der Unglücksmann an den Flügel und spielt die Werke gestorbener und lebender Komponisten, unter letzteren della Sudda selbst. Oder besser, er suddelt sie herunter. Soviel weiss ich gewiss: wäre della Sudda anstatt Lorandos das Streitobjekt, la belle France hätte kein Geschwader ausgeschickt und nicht Mytilene besetzt, jene Stätte, auf der einst Sapphos weisse Füsse wandelten.

Dr. Erich Urban.

Eine bleibende Erinnerung für mich ist die Wiedergabe des Brahmsschen B-dur-Quartetts durch Joachim und Genossen. Mit gleicher Klarheit und Klangschönheit wurde auch Beethovens E-moll-Quartett vorgetragen, bei dessem Scherzo ich die vorgeschriebenen Wiederholungen vermisste. Das grosse B-dur-Quartett von Beethoven liegt dem unablässig an seiner Vervollkommnung arbeitenden Waldemar Mayer-Quartett nicht recht; überraschend gut glückte ihm dagegen das Klarinettenquintett von Brahms, sogar der hochpoetische, geradezu überirdische langsame Satz. Oskar Schubert blies schier unübertrefflich und verschaffte uns auch in den von Frau Blanck-Peters gesungenen Spohrschen Liedern mit Klarinette und Klavier (Herr Heinecke) einen wahren Genuss. Eine tüchtige Wiedergabe des wenig quartettmässigen D-dur-Quartetts von



Mendelssohn boten die Herren Gebrüder Borisch; sie führten eine Pianistin Frl. E. Erfurth erfolgreich in die Öffentlichkeit ein, deren Spiel in seiner Gediegenheit und Natürlichkeit mir sehr sympathisch war; sie spielte unter anderm Kiels Violoncellsonate. Von der Triovereinigung Marie Bruno, Franz Fink und Leo Schrattenholz hörte ich das durch süssliche Melodik nicht gerade sonderlich für sich einnehmende E-dur-Trio von Kahn in sauberer Ausführung und tadellosem Zusammenspiel. Kammermusik wurde auch vor allem im Tonkünstlerverein geboten. Eine sorgfältig gearbeitete Sonate für Klavier und Violine (Frl. M. Hornig und Herr Prof. Miersch) von Walter Petzet bot durchweg annehmbare, aber wenig eigenartige Musik; am besten gefiel mir der frische Schlusssatz. Reich an Gedanken, aber oft unklar, weichlich und opernmässig erschien mir das Quintett von W. von Baussnern für Klavier, Violine, Klarinette, Horn und Violoncell (gespielt vom Komponisten H. Miersch, Rode, Ziegner, Hutschenreuter). Diese Zusammensetzung kam mir nicht recht glücklich vor, die Bläser, namentlich der Hornist erdrückten trotz aller Diskretion die Streicher. Geboten wurden ferner Ansorges stimmungsvolle Lieder op. 15, von Frl. B. Schot ebenso gut interpretiert wie von Herrn Dr. Kuhlo begleitet, und offenbar als Gegensatz zu diesem hochmodernen Werk Lieder von E. E. Taubert, die der am Klavier sitzende Komponist sehr zu Unrecht Frl. H. Schröder anvertraut hatte. Noch unter deren Niveau standen die Leistungen der Altistin Minna Weidele, welche in einem eigenen Konzert wieder den Beweis ihrer Unreife erbrachte. Durchweg Erfreuliches kann ich von Geigern berichten. Der blutjunge, sehr begabte Konzertmeister des Philharmonischen Orchesters Karl Klingler spielte zum erstenmale nicht ohne Glück das I. Sindingsche Konzert. Maurice Kaufmann interessierte durchweg durch Auffassung, Technik und seinen prächtigen vollen, mitunter freilich rauhen Ton; seine Vorzüge kamen in dem Konzert von Brahms mehr als in dem von Tschaikowsky zur Geltung. Aldo Antonetti nahm mich wie im Vorjahre namentlich durch seinen sinnbestrickenden Ton wieder völlig gefangen; in Bezug auf Tiefe der Auffassung hat er Fortschritte gemacht, seine Technik ist erstklassig. Prof. Karl Halir, der m. E. Joachim ersetzen kann, spielte zwei so verschiedene Werke wie Mozarts A-dur- und das Brahmssche Konzert vollendet und debutierte mit einem eigenen Konzert, einer Jugendarbeit. Nur das Andante verrät Eigenart, das Finale, an welchem einige Kritiker diese auch entdecken wollten, ist ein Abklatsch von dem Moto perpetuo von Ries. Das ganze Werk ist melodiös, dankbar für den Spieler, die Passagen sind freilich antiquiert; manche Stellen zeigen, dass der Komponist mit der Oper viel zu thun hat; die Orchesterbehandlung ist keine glückliche. Einen herrlichen Genuss bot das Künstlerpaar Petschnikoff mit dem II. Doppelkonzert von Spohr, das wie auch das erste öfter gespielt werden sollte. (Im Andante das Tristanmotiv!) Frau Lilly hat grosse Fortschritte gemacht; sie spielte die erste Stimme sehr brav. Von ihrem Gemahl hörte ich das prächtige Konzertstück von O. Singer und Mozarts A-dur-Konzert.

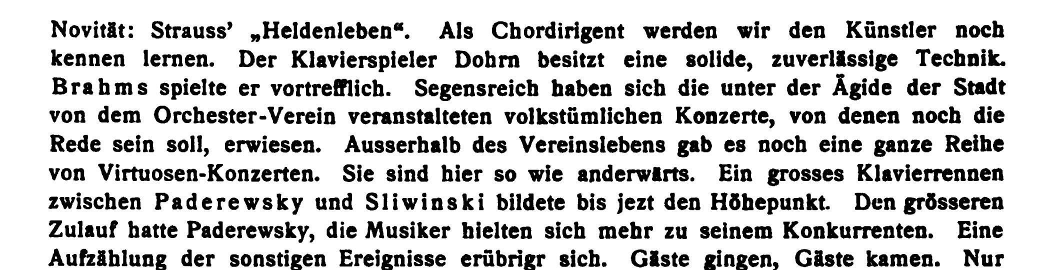
Dr. Wilhelm Altmann.

BRAUNSCHWEIG: Nach den berichteten drohenden Vorboten ergoss sich auch über unsere Stadt eine wahre musik. Springflut. Die Hofkapelle gab bisher 2 Konzerte, im 1. bildete die „Neunte" la pièce de résistance. Leider steht für das Finale hier nur der Hoftheaterchor zur Verfügung, der das Menschenmöglichste leistet, aber: „ultra posse nemo obligatur". In der Symphonie concertante für Violine und Viola (es-dur) v. Mozart fanden die Soloinstrumente in Herrn Hofkonzertmeister Wünsch und Kammermusikus Meyer vortreffliche Vertreter. Letzterer verzichtete auf die Erleichterung, die Mozart dadurch erzielt, dass er die Bratsche ½ Ton höher stimmen lässt und die Partie in d-dur schreibt. Das liebenswürdige Jugendwerk errang grossen Erfolg. Das 2. Konzert war der „Moderne" gewidmet, den Rahmen bildeten G. Schumanns Variationen über „Wer nur den lieben Gott lässt walten" und „Pax triumphans" von Fr. van der

Stucken, den Mittelpunkt die „Glöckchen"-Symphonie v. Haydn. Frau Fleischer-Edel aus Hamburg sang die Leonoren-Arie aus „Fidelio" mit durchschlagendem Erfolge. Die jüngsten musikalischen Veranstaltungen der Stadt sind die populären Konzerte des Direktors Wegmann, die einen ausserordentlichen, wohlverdienten Aufschwung nehmen, denn sie bieten für wenig Geld vorzügliche Leistungen. Den 1. Abend füllten „die Böhmen" mit 3 Streichquartetten aus. Viele Leute glaubten bisher, dass man soviel nacheinander nicht anhören könne, ohne sich zu langweilen: sie wurden eines Besseren belehrt. Vater Haydns Quinten-Quartett litt unter der Nachbarschaft von Dvorak (op. 105) und Schubert (a-moll). Im 2. Konzert erschien statt des erwarteten Frl. Nass als Lückenbüsser Frau Matja v. Niessen-Stona-Berlin, die aber trotz bedeutender Vortragskunst mit ihrem dunklen Alt keinen Ersatz bot. Herr Hof-Konzertmeister Krasselt-Weimar spielte mit Frau M. Wegmann Beethovens Violin-Sonate (c-moll) sehr beifallswürdig. Der Verein für Kammermusik, bestehend aus den Herren Riedel (Klavier), Wünsch, Hinze, Meyer und Bieler, eröffnete sein 1. Konzert mit dem Streichquartett (op. 18, No. 5) v. Beethoven, darauf spielte Konzertmeister Wünsch Ciacona von Bach. Den Schluss bildete das Klaviertrio (op. 99) von Schubert. Fr. Lamond hatte mit seinem Beethoven-Abend mehr künstlerischen als materiellen Erfolg: eine Warnung für reisende Virtuosen, hier auf eigene Rechnung zu konzertieren. Ernst Stier.

BREMEN: Allzuviel ist von hier noch nicht zu berichten, da unser Konzertleben eigentlich erst nach dem Ende Oktober stattfindenden „Freimarkte" aus seinem Sommerschlaf erwacht. Am ersten Symphonie-Abend erzielte Panzner vollen Erfolg mit einer mustergültigen Aufführung von „Tod und Verklärung", während am zweiten Liszts hier zum erstenmale gebrachte Dante-Symphonie recht kühl aufgenommen wurde. Der Höllengraus wirkte vortrefflich, aber über die Öde des Fegefeuers vermochte auch die ausgezeichnete Wiedergabe nicht hinwegzuhelfen. In schwach besuchten Einzelkonzerten ernteten zwei junge Bremer lebhaften Beifall: Hans Heinemann, ein tüchtiger Pianist, und Karl Barleben, trotz seines kürzlichen, durch unglückliche Umstände verschuldeten Berliner Misserfolges, ein Geigenvirtuose von ganz hervorragendem Können, beide allerdings einstweilen vorwiegend darauf bedacht, ihre Bravour zur Geltung zu bringen. Prof. Kissling.

BRESLAU: In unserem Konzertwesen hat sich in diesem Winter eine bedeutende Änderung vollzogen. Orchester-Verein und Sing-Akademie, die beiden vornehmsten Konzertinstitute haben sich vereinigt. Als Leiter haben sie sich Herrn Dr. Dohrn aus München erkoren. Herr Dr. Dohrn hat somit das Wirkungsgebiet zweier hier hochgeschätzter Künstler übernommen, dasjenige des in Ruhestand getretenen, feinsinnigen Chormeisters Prof. Schäffer, und das des temperamentvollen, zu früh dahingeschiedenen Orchesterdirigenten Maszkowski. Zum Dritten ist Herrn Dohrn in seiner Eigenschaft als Pianist eine Reorganisation der Kammermusik-Soiréen zur Aufgabe gestellt. Es soll an Stelle des Virtuosenhumbugs, der sich auch an den Kammermusik-Abenden gelegentlich breit machte, nur strenge Musik getrieben werden, und Herr Dohrn wird den pianistischen Teil im wesentlichen allein vertreten. Eine gleich umfangreiche, verantwortungsvolle Aufgabe dürfte wohl nur wenigen Musikern gestellt sein. Es ist ja hier für einen leistungsfähigen Künstler, der Initiative besitzt, ein weites Feld fruchtversprechender Thätigkeit. Was Herr Dohrn übernommen, ist gewiss gut, aber es ist nicht so gut, dass es nicht noch besser werden könnte. Unter seinen Orchestermitgliedern wird er diesen oder jenen etwas aufrütteln müssen. Der Vornehmheit der Singakademie wird ein bischen frischeres Leben nicht schaden. Die Zeit muss lehren, ob Herr Dr. Dohrn der Mann ist, für den man ihn hält. Er hatte bis jetzt Gelegenheit, sich als ein sorgsamer, umsichtiger Dirigent zu zeigen. Er posiert nicht, geht nicht auf Personenkultus aus, und ist ohne eigenmächtigen Interpretationsehrgeiz bestrebt, jedem Komponisten das Seine zu geben. Den grössten Erfolg errang Herr Dohrn mit einer

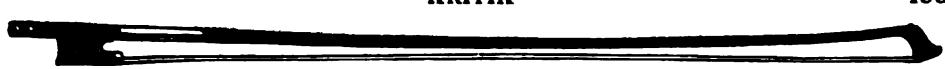


Novität: Strauss' „Heldenleben". Als Chordirigent werden wir den Künstler noch kennen lernen. Der Klavierspieler Dohrn besitzt eine solide, zuverlässige Technik. Brahms spielte er vortrefflich. Segensreich haben sich die unter der Ägide der Stadt von dem Orchester-Verein veranstalteten volkstümlichen Konzerte, von denen noch die Rede sein soll, erwiesen. Ausserhalb des Vereinslebens gab es noch eine ganze Reihe von Virtuosen-Konzerten. Sie sind hier so wie anderwärts. Ein grosses Klavierrennen zwischen Paderewsky und Sliwinski bildete bis jetzt den Höhepunkt. Den grösseren Zulauf hatte Paderewsky, die Musiker hielten sich mehr zu seinem Konkurrenten. Eine Aufzählung der sonstigen Ereignisse erübrigr sich. Gäste gingen, Gäste kamen. Nur des genialen Wüllner sei gedacht. G. Münzer.

BRÜSSEL: Die Konzerte Ysaye füllen entschieden im Musikleben Brüssels eine Lücke aus. Denn, während die Konservatoriumskonzerte nur der streng klassischen Richtung huldigen, die Konzerts populaires als Vorkämpfer der Wagnerschen Muse und zuletzt auch R. Strauss' sich die grössten Verdienste um die deutsche Musik erworben haben, tritt Ysaye vor allem für die neu-französische und belgische Schule in die Schranken, ohne dabei die deutsche Musik ganz zu übergehen.

Wie die Programme, so sind auch die Elemente des Orchesters meist aus jungen Kräften zusammengesetzt, die ihrem verehrten Meister mit jugendlichem Enthusiasmus folgen. Ein schöner klingendes Streichorchester (mit 18 ersten Violinen!) lässt sich kaum denken, und auch unter den Bläsern befinden sich hervorragende Künstler. Verstände es Ysaye, seine junge Künstlerschar noch straffer im Zaume zu halten, so könnte man sich kein besseres Orchester wünschen. Eine Symphonie poème von F. Rasse, der vor 2 Jahren den Römerpreis errungen, eröffnete das 1. Konzert. Der junge Mann weiss für Orchester zu schreiben, auch die Motive sind glücklich erfunden — nur fehlt ihm die Kraft, sie zu einem grossen Ganzen zu gestalten. Schillings klangschönes Vorspiel zu Ingwelde fand nur kühle Aufnahme, während die bereits früher gespielte „musikalische Illustration" zu Goethes „Zauberlehrling" von Dukas grossen Erfolg hatte, damit gab auch das Orchester seine beste Leistung. Das interessante Werk sei den deutschen Dirigenten warm empfohlen! Als Solist sah sich Busoni mit Beethovens und Liszts Es-dur-Konzerten begeistert aufgenommen. Er ist seit Jahren Liebling des Brüsseler Publikums, das ihm mit Recht eine allererste Stelle unter den heutigen Pianisten zuerkennt. Felix Welcker.

UDAPEST: Wenn nicht alle Anzeichen trügen, steht uns auch heuer eine bewegte Konzertsaison bevor. Drohen uns auch nicht an die siebenhundert musikalische Veranstaltungen, wie sie etwa im Vorjahr dem Berliner Publikum geboten wurden, so haben wir doch immerhin mehr als hundert Abende zu gewärtigen. Acht Abende der Philharmoniker, sechzehn Kammermusikabende der Herren Grünfeld-Berkovits-Riedl-Bürger, sechs Konzerte des Quartettes Hubay-Kemény-Szerémi-Popper, fünf Produktionsabende des „Franz Liszt" Tonkünstlerklubs, zwei Oratorienaufführungen des „Vereines der Musikfreunde" bilden die festen Säulen, um welche sich der bunte Flor der Solistenkonzerte winden wird. Schon leuchten uns in lockender Plakatennähe die Namen Paderewsky, Kubelik, Burmester, Ysaye, und in weiterer Ferne blinkt die Legion von Sternen erster und nicht eben erster Grösse. — Das erste Wort nahmen die Philharmoniker. Sie sprachen es mit den Lauten des Grössten: Beethovens IV. Symphonie. Der Abend brachte noch Liszts tongrausame „Hunnenschlacht", Goldmarks sprühendes Scherzo in E und als solistische Darbietung den Vortrag des Chopinschen Klavierkonzertes in Es durch Moriz Rosenthal. Im zweiten Konzert hörten wir ausser der noch immer blühenden „Hebriden"-Ouverture, Berlioz fast schon ein wenig vom Moderstaub angedunkelte „Symphonie phantastique" und als Novität eine reizvolle viersätzige Orchestersuite des heimischen Komponisten Ferdinand Rékai, ein Werk, in welchem eine verheissungsvoll knospende melodische Invention mit geist-



reicher, rhytmischer Mannigfaltigkeit, edler Stimmungswärme und prächtigem Kolorit der Instrumentation zu harmonischer Vereinigung gelangen. Seit längerer Zeit die liebenswürdigste Talentäusserung, die wir der vaterländischen Tonkunst danken. Der Held des Abends war indes Willy Burmester, der mit dem adelig abgeklärten, blendend-virtuosen Vortrag des Violinkonzertes von Tschaikowsky Stürme jubelnder Begeisterung weckte. — Das Grünfeld-Quartett eröffnete seinen Cyklus mit der feinciselierten Wiedergabe des Haydnschen Kaiserquartetts und Beethovens op. 127. Zwischen den beiden Nummern sang Frau Olga von Türk-Rohn mehrere Lieder mit hübscher Stimme und wienerisch-wohliger Anmut des Ausdrucks. Als erster der Solisten trat der junge Cellist Arnold Zöldesy, ein genialer Schüler David Poppers und Hugo Beckers auf den Plan. Der junge Mann verblüfft durch seine beispiellose Virtuosität, und weckt durch seinen schönen, vollen Ton, sein hinreissendes Temperament auch wärmere Bewunderung. Zur vollen Künstlerschaft fehlen ihm allerdings noch die höheren Weihen: Stilempfinden, Klärung des Geschmacks und seelische Vertiefung.

Dr. Béla Diósy.

DANZIG: Hervorragendes boten Kapellmeister Theil, unser seit Jahrzehnten hochverdienter Volksbildner in populären wie in akademischen Konzerten, Herr Heinr. Davidsohn in zwei seiner Kammermusik-Konzerte mit den Königsbergern Frl. Braun, den Herren Binder und Herbst, Herr Hinze-Leipzig, Pianist, in einem Konzert mit Frl. Brandstaeter, jedoch nicht frei vom „Geist der Schwere", Herr E. Kraus von der Berliner Oper mit heroischen mehr als mit lyrischen Vorträgen in einem der Richterschen Konzerte. In demselben führte sich Herr Fritz Binder, jetzt Dirig. der Danziger Singakademie, als Pianist (mit Orchester) vorteilhaft ein. Im Danziger Orchester-Verein hörten wir von Meister Joachim mit Frau Ziese-Schichau-Elbing, Herrn Prof. Brode-Königsberg und Herrn Rob. v. Mendelssohn-Berlin das gigantische A-dur-Quartett von Brahms, und Beethovens Violinkonzert. Dr. Carl Fuchs.

DARMSTADT: Der Musikverein eröffnete sein 70. Vereinsjahr mit der Aufführung zweier Werke von Berlioz „Des Heilands Kindheit" und „Romeo und Julia", von denen jene an Wirkung hinter dieser bedeutend zurückblieb und, obwohl jünger als dieses, doch viel weniger modern anmutet. Mit dem Kaim-Orchester konzertierte Weingartner, der ein interessantes Programm aufgestellt hatte, das, obwohl nur vier Nummern enthaltend (Beethovens 1. Symphonie, Webers Oberon-Ouvertüre, Schumanns 1. Symphonie und die Tannhäuser-Ouvertüre) die bedeutendste Periode musikalischen Schaffens in der Geschichte der deutschen Musik umfasste. Auf einer Kunstreise durch Süddeutschland liess sich Frau Erica Wedekind in einem Konzerte hören und entzückte durch ihre Nachtigallentöne die in Scharen herbeigeströmten Zuhörer von neuem. Das genussreichste Konzert der bisherigen Saison war das zweite Konzert der Grossh. Hofmusik, das durch die Mitwirkung der gottbegnadeten Klaviervirtuosin Teresa Carreño und des Baritonisten Ludwig Strakosch sich zu einem künstlerischen Ereignis gestaltete. Dr. O. Waldaestel.

DESSAU: Im zweiten Konzert der Herzoglichen Hofkapelle kam neben Beethoven, Weber und Kleemann eine noch ungedruckte Symphonie von Hans Hermann zur Wiedergabe. Als Symphoniker bietet der durch seine Lieder schon bekanntere Komponist ein Erstlingswerk mit allen Merkmalen eines solchen. Es ist noch viel Sturm und Drang darin, aber doch auch mehr als blosser Formalismus. Ein gewisser Beruf für den symphonischen Satz ist unverkennbar, so dass man hoffen darf, aus diesem brausenden Most werde noch einmal ein geniessbarer Wein werden — kein Johannisberger Schloss, aber ein solider Rüdesheimer vielleicht. Starken Anteil an dem Erfolge des dritten Konzertes hatte Professor Hausmann aus Berlin, der Dvorak und vor allem Bach entzückend spielte. Die klassische Vertiefung des Vortrages stempelt diesen Künstler zu einem Joachim des Cellos. — Unsere vortrefflichen Kammermusiker: Dr. Klughardt,

Hofkonzertmeister Seitz, Hofmusiker Otto, Weise und Jäger eröffneten ihre Kammermusikabende mit dem Trio: Haydn-Mozart-Beethoven. Rudolf Liebisch.

DÜSSELDORF: Das erste dieswinterliche Konzert des städtischen Musikvereins war der Vorführung mehrerer umfangreicher Novitäten gewidmet. Zunächst dirigierte Prof. Julius Buths die Symphonie sur un thème montagnard français für Klavier und Orchester von Vincent d'Indy. Einen nachhaltigen Eindruck hinterliess die Komposition nicht. Es ist misslich, ein Werk, das die weite Form der Symphonie mit ansprechendem, ausreichendem Inhalt füllen soll, auf einem Thema aufzubauen. Treten selbstredend auch Nebengedanken, Seitenthemen in Vincent d'Indys Komposition neben der französischen Gebirgsmelodie auf, so dominiert diese angesichts der Bedeutungslosigkeit des weiteren Inhaltes doch zu sehr, um eine gewisse Stimmungsmonotonie zu vermeiden. Satztechnik, Instrumentation beherrscht der Autor in hohem Grade. d'Indy ordnete dem Instrumentalkörper das Klavier als Tongehilfen bei. Damit nimmt er vielleicht das grosse Publikum, das gern solistische Kräfte auf dem Podium wirken „hört" — um nicht zu sagen „sieht" — für sein Opus ein. Da er jedoch selbst nicht recht darüber einig ward, ob er das Klavier als Orchestergefährten oder als Soloinstrument behandeln sollte, so weiss der Hörer erst recht nicht, wie er sich zu dieser Bereicherung der Klangmittel stellen soll. Der Klavierpart interessiert, solistisch aufgefasst, zu wenig, ordnet sich aber auch andererseits dem Inhalte der Partitur zu ungenügend unter, um für die Darstellung der Musikwerte in der Symphonie notwendig zu erscheinen. Johann Wijsman aus Antwerpen sass am Flügel, ein tüchtiger Musiker, aber uninteressanter Pianist, letzteres insofern, als es der Künstler nicht versteht, dem spröden Klaviertone durch nüancenreichen Anschlag Seele, Leben einzuhauchen. Dies Manko beeinträchtigte auch den sonst technisch wie musikalisch gediegenen Vortrag der ebenfalls als Novität auf dem Programme figurierenden Burleske für Klavier und Orchester von Richard Strauss. Das Werk ist hinsichtlich seiner meisterhaften technischen Faktur, seiner glänzenden Instrumentation ein echter Strauss. Die Klavierpartie ist dankbar, brillant, wird aber doch von dem Orchester zu sehr beschattet, um den Solisten genügend hervortreten zu lassen. Als dritte Neuigkeit des Abends kam der „Athenische Frühlingsreigen beim Dionysosfeste" von Frischen für Frauenchor und Orchester heraus; eine nicht zu charakteristische aber stimmungsvolle Komposition, welche der starke Damenchor mit dem Orchester wirkungsvoll zu Gehör brachte. Immerhin durfte der Vortrag belebter sein. Vom dyonisischen Jubelgesange war derselbe noch weit entfernt. Intonation und Klangfülle verdienten Lob. Das Orchester beherrschte dies Werk besser als die Symphonie, die noch einige Proben benötigt hätte. Als Solistin war Frau Lillian Blauvelt gewonnen worden, deren pikante Erscheinung mit der Art ihrer Vorträge harmonierte. Die Gesangsvirtuosität der Dame dominiert über ihren musikalischen Vortrag. Schon die Wahl ihrer Gesänge sprach dafür. Die „Wahnsinnsarie" aus Hamlet von Thomas lag ihrer Begabung besser als die Lieder von Schumann, Franz, Mendelssohn, die mit deutscher Texunterlage in französischer Auffassung geboten wurden. Die Düsseldorfer Kammermusikvereinigung (Adorjan, Morawetz, Köhler, Klein) brachte Beethovens G-dur-Quartett (op. 18), das Streich-Quintett in G-moll von Mozart zu solider Vorführung. Professor Buths spielte die „Kreisleriana" von Schumann. In seinem zweiten Konzert führte der Musikverein das Oratorium „Esther" von Händel in der Chrysanderschen Bearbeitung vollendet auf. Nicht minder Frau Kraus-Osborne, Dr. Felix Kraus, Frau Röhr-Brajnin als Solisten. Relativ Gutes boten ferner die Tenöre R. Fischer, Gollanin, der Bass Müller; Professor F. W. Francke besorgte die Orgel; Kleinpaul das Cembalo meisterhaft. Mit eigenen Soiréen bemühten sich Frau Craemer-Schleger, Anton Sistermans, unter Mithilfe der Pianistin Lina Mayer, einen Liederabend gebend, mit Erfolg, das

Künstlerkleeblatt der Hofopernsängerin Franziska Biazzi, Doris Ude und des Pianisten Salewski, künstlerisch hervorragendes bietend, vor leerem Saale, leider daher vergebens um die Gunst des Publikums. Eccarius-Sieber.

EISENACH: Im ersten Konzert des Musikvereins erfreute uns Frau Carreño mit ihrer genialen Kunst. Eine schlechthin unübertreffliche Wiedergabe erfuhren die Schumannschen symphonischen Etuden, während die Pianistin Schuberts G-dur Impromptu zu einem Gebilde duftigster Poesie zu gestalten wusste. Die vermutlich „zur Abwechslung" stilwidrigerweise in das Programm eingestreuten Männerchöre verfehlten die beabsichtigte Wirkung gänzlich. — Die Meininger spielten in ihrem ersten Konzert Brahms' vierte Symphonie mit viel Kraft, Wärme und Innigkeit. Lebhaften Dank aller Akademiker und Nichtakademiker erwarb sich Steinbach mit der von lebendigster Frische getragenen Wiedergabe der „akademischen Festouverture" von Brahms. Griegs „elegische Molodien" für Streichorchester, „Herzwunde" und „Letzter Frühling" erwiesen sich als zu sehr auf den äusseren klanglichen Effekt berechnete Kompositionen. Die mitwirkende Pianistin, Frl. Henriette Schelle aus Köln, überraschte in Mozarts Es-dur-Konzert durch ein aufs feinste ausgeprägtes Stilgefühl. In einem zweiten Konzert brachte der Musikverein Heinr. Hoffmanns „Editha". Dieses Chorwerk fesselt wie die meisten Schöpfungen des Komponisten vornehmlich durch die Gefälligkeit seiner Formen und den Wohlklang der musikalischen Diktion, geht indes selten in die Tiefe. Die Aufführung des Werkes unter Prof. Thureau gelang, namentlich was den chorischen Teil anlangt, im ganzen gut.

Dr. Otto Sichardt.

ELBERFELD: In Konzerten herrscht bei uns gegenwärtig Überproduktion. Durch die billigen volkstümlichen Symphonie- und Ursprungschen Barmer Volkschor-Konzerte ist das Bedürfnis der breiten Schichten des Volkes ausreichend gedeckt; ein Mehreres bieten die regelmässigen Abonnementskonzerte der Konzertgesellschaft, und die hervorragenden Künstlerkonzerte der Konzertdirektion de Sauset. Nur so lässt es sich erklären, dass der wohl berühmteste moderne Dirigent, Arthur Nikisch, das ihm zur Verfügung stehende tüchtige Dortmunder Philharmonische Orchester in Werken von Beethoven und Wagner fascinierend, aber vor leeren Stuhlreihen leitete. Allerdings war ein Konzert der „Meininger" unter Steinbach kurz vorhergegangen, das grosse Zugkraft geübt. Köstlich wurde von den Meiningern die schwer auszuführende Mozartsche Serenade für Holzblasinstrumente, mit ganzer Hingabe die 3. (F-dur) Sinfonie von Brahms gespielt. In dem Konzert der „Elberfelder Liedertafel" anlässlich ihres 63. Stiftungsfestes interessierte uns ein stimmungsvoller Männerchor „Im Abendrot erglüht der Wald" von R. Prayon und eine symphonische Dichtung „Nacht auf dem Rhein" für Orchester von dem neuen Leiter der „Liedertafel", Dr. Max Burkhardt, die zwar keine neuen Gedanken, aber eine geschickte Verarbeitung derselben aufweist. Die Solistin, Frl. Johanna Dietz aus Frankfurt a. M., hatte sich's nicht leicht gemacht und sang seltner vorgetragene Lieder, wie „Nun hält Frau Minne Liebeswacht" aus den von Rich. Strauss instrumentierten Liebesliedern von A. Ritter und die Loreley von Liszt. Den Vogel aber schoss der Chor mit „Das allerliebste Mäuschen" (Volkslied aus Quedlinburg) von S. Engelsberg ab, einem reizenden humoristischen Stück.

F. Schemensky.

FRANKFURT A. M.: Vittorio Arimondi hat, nachdem er sich auf der hiesigen Bühne so gut bewährt, auch einen Versuch im Konzertsaal gemacht, doch nicht mit dem liegchen Gelingen; seine Kunst nahm sich hier gröber und äusserlicher aus, auch passte die Basilio-Arie, die doch auch geistreich gespielt sein will, nicht in ein Konzertprogramm. Das „Museum", das den Sänger auftreten liess, interessierte an einem Kammermusikabend mit einer Fis-moll-Cellosonate von Giuseppe Martucci, die allerdings nicht ganz gleichmässig, von einem feinen Kopfe und einer technisch geschickten Hand zeugt. Einem Opernhauskonzerte verdankte man die Bekanntschaft mit Dvoraks symphonischer



Dichtung „Aus der neuen Welt", die viel Anregendes und Unterhaltsames bietet, wenn sie auch nicht nach den höchsten Zielen und Preisen ringt.

H. Pfeilschmidt.

FREIBURG I. B.: Mit Beginn der Theatervorstellungen nahmen auch die Konzerte ihren Anfang. Unter denselben mögen die von Kapellmeister Starke geleiteten Symphonie-Konzerte des städt. Orchesters in erster Reihe genannt werden. Durch die Mitwirkung von erstklassigen Instrumental- und Vokalkünstlern wird durchweg Interessantes und Gutes geboten. In den bis jetzt stattgefundenen zwei Symphonie-Konzerten traten Frl. Münchhoff und E. d'Albert mit durchschlagendem Erfolg auf. Auf dem Gebiet der Kammermusik erwarb sich der Pianist C. Del Graude ein Verdienst, indem er uns in seinem ersten Kammermusikabend die Bekanntschaft des vortrefflichen Brüsseler Streichquartetts erneuerte. Auch ein Kirchenkonzert des bekannten Orgelvirtuosen C. Werner, in welchem die Mitwirkung eines Doppelquartetts vom Berliner Domchor grosse Eindrücke hervorrief, fand ein dankbares Publikum. Wir begrüssen diese Konzerte als eine schätzbare Bereicherung auf dem Gebiete der klassischen Kirchenmusik. — Noch besonders erwähnenswert ist das Klavierkonzert des Pianisten Ed. Risler; sein Auftreten war für unsere Musikfreunde ein Ereignis. Albert Hieber.

GÖRLITZ: Von unseren Musik- und Gesangvereinen traten der Verein der Musikfreunde mit 2 Konzerten in die Öffentlichkeit. Frl. Laura Helbling errang mit Christian Sindings neuem Violinkonzert vielen Erfolg. Die 2. Symphonie von Brahms wurde unter unseres trefflichen Dirigenten Arthur Stiehlers Leitung sehr eindrucksvoll zum Vortrag gebracht. Ausser Griegs anfangs schwermütiger, später um so ausgelassener sich gebenden Ouverture „Im Herbst" brachte das am Todestage Mendelssohns abgehaltene Konzert noch dessen Ruy-Blas-Ouverture und das Violinkonzert desselben Meisters, vorgetragen von unserem neuen Konzertmeister Herrn Paul Wille. Unsere Sing-Akademie brachte diesmal unter Leitung R. Fleischers ein aus kleineren Werken zusammengesetztes Konzert, in welchem Bruchs „Schön Ellen" wiederholt wurde, ferner Meyerbeers nicht gerade bedeutendes „Brautgeleite", hauptsächlich aber Gades „Kreuzfahrer" einen grossen Erfolg erzielten. — Unsere jüngste Chorvereinigung, die unter Herrn Arthur Stiehler stehende Philharmonie brachte einige Sätze aus der Es-dur-Messe von Schubert, und einige a capella-Chöre gut zu Gehör. Meister Risler feierte auch hier mit seinem genialen Spiel grosse Triumphe. Paul Görmar.

GOTHA: Im Vordergrund der musikalischen Darbietungen stand das II. Abonnementskonzert der Meininger Hofkapelle. Unter Steinbachs Direktion erwies sich dieselbe in dem Vortrag der E-moll-Sinfonie v. Brahms wiederum als wahrer Apostel der Brahmsschen Muse. Unter heller Begeisterung der Zuhörer spielte die Kapelle noch „Vier Sätze a. d. Serenade No. 10" von Mozart, für 13 Blasinstrumente eingerichtet, „Zwei elegische Melodieen" von Grieg für Streichmusik, Saint-Saëns „Danse macabre" und schloss mit dem Meistersinger-Vorspiel.

Im II. Konzert des Musikvereins kam zum Gedächtnis seines früheren Leiters Prof. Tietz das Oratorium „Elias" mit den Solisten Prof. Freitag-Behrer als Elias, Willy Schmidt (Tenor), Hedwig Schmidt (Alt), Helene Nowak (Sopran) unter Hofkapellmeister Lorenz zur Aufführung. Chöre und Orchester erfüllten ihre Aufgabe gut, was sich von den Solisten nicht sagen liess. Am besten wurde noch Freitag-Behrer seiner Partie gerecht, wenn er auch die nötige Wucht vermissen liess.

Die Euterpe hatte für ihr zweites Konzert Fräulein Grace Fobes als Solistin gewählt, deren ausdrucksvoller Gesang und hochentwickelte, graziöse Koloratur auf die Zuhörer die grösste Wirkung ausübte. O. Heuser.

GRAZ: Im zweiten Orchesterkonzert des Steiermärkischen Musikvereins erschien als Neuheit Max Schillings' symphonischer Prolog zu König Ödipus. Das erhaben konzipierte Werk, in dem ein moderner Künstler aussagt, wie sich in seinem

Kopf die Griechenwelt malt, wurde unter Leitung des Direktors Degner in befriedigender Weise gespielt. An den Schluss eines längeren Programms gestellt, übte es allerdings nicht seine volle, tiefe Wirkung. — Im Spörrschen Symphoniekonzert hörte man — das dritte Mal — Anton Bruckners achte Symphonie. Vielleicht löste das Orchester nicht die ganze katholische Innigkeit dieser Musik aus; vielleicht ermüdete auch der letzte Satz mit seinem ins ungeheure wachsenden Kathedralenpomp und seiner himmlischen Länge. Aber, im ganzen hingebungsvoll und achtsam gespielt, erschütterte die Symphonie alle, die sie hörten; namentlich in ihrem einzig dastehenden Adagiosatz.

Dr. Ernst Decsey.

HAMBURG: Unsere Abonnements-Konzerte sind im vollen Gange: Barth, Fiedler und Nikisch — ich gehe dem Alphabet nach — sind mächtig bei der Arbeit um das musikalische Heil unserer Hansestadt und als „Wilder" kam neulich auch noch Felix Weingartner. Wenn die Hamburger nun nicht musikalisch werden, ist ihnen nicht zu helfen. Neues von Belang brachte übrigens bisher keiner. Nikisch versuchte ohne Glück für Volbachs „Es waren zwei Königskinder" seine Popularität in die Wage zu werfen, aber es blieb bei einem Aufführungserfolge. Fiedler machte, nach Nikischs Muster einen Versuch mit einem Abend ohne Solisten. Und siehe da — es ging wieder! Die hiesige Philharmonie unter Barth machte von sich reden, indem sie ein Scherzo „umschmiss". So hört man doch mal etwas von ihr. Über die bekannten Solisten, die ihr Leben zwischen Eisenbahn und Podium teilen, wäre nur längst Bekanntes zu sagen; mal singt „Er" und „Sie" bearbeitet ein Instrument und dann singt „Sie" und „Er" quälte einen Flügel. Virtuosen sind's immer und folglich fast immer schrecklich!

H. Chevalley.

HAMM: Im 1. Musikvereinskonzerte unter Herrn Seipts Leitung war der „star" Frau Erika Wedekind, welcher ausser ihren bekannten Nummern die Solo-Partie in Mendelssohns Loreleyfinale mit Chor und Orchester zufiel. Der Chor erfüllte seine Aufgabe ganz vorzüglich.

Georg Christiansen.

HANNOVER: Das 3. Abonnementskonzert des Königl. Orchesters (Dir. J. Kotzky) brachte als Novität Glazounows C-moll-Sinfonie, welche sich durch kraftvollen, ja stellenweise bedeutenden thematischen Gehalt, sowie durch prächtige Verarbeitung der Themen und glänzende Instrumentation auszeichnet. Gespielt wurde das Novum ganz herrlich. Neben einigen anderen weniger bedeutenden Orchesterwerken war noch die Mitwirkung des Dresdener Meistersängers Scheidemantel von besonderem Interesse. — Ein anderer Meistersänger, ein Künstler des Vortrags wie er wohl ohne Rivalen dasteht, erfreute ferner unsere Stadt mit seinem erstmaligen Auftreten hierselbst, Dr. Ludwig Wüllner. In etwa 20 Liedern von Schubert, Brahms und Wolf erschütterte dieser Künstler durch seine wunderbar vertiefte Auffassung und elementare Wiedergabe der verschiedensten Stimmungen. Der treffliche Pianist van Bos führte die Begleitung ganz ausgezeichnet aus.

L. Wuthmann.

HELSINGFORS: Die Musik-Saison wurde durch eine junge einheimische Sängerin, Frl. Constance Neumann, eröffnet. Sie hat einige Monate bei der Marchesi in Paris studiert und verfügt über eine hübsche, umfangreiche Sopranstimme, die jedoch einer weiteren Ausbildung bedarf. Der Vortrag ist noch ziemlich schülerhaft. Darauf konzertierte die finnländische Liedersängerin Frau Ida Ekman, die sich auch einen Namen in Deutschland gemacht. Ihr Programm umfasste zum grössten Teil neudeutsche Lieder, darunter etliche von R. Strauss, Arnold Mendelssohn u. a., nebst Gesängen von den finnischen Tonsetzern Sibelius, Melartin, Palmgren und Merikanto. Die beiden Konzerte des vorzüglichen deutschen Tenoristen Ludwig Hess waren leider nicht gut besucht. Willy Burmester, der mit einer Finnländerin verheiratet ist und seinen Sommer in der Nähe von Helsingfors zugebracht hat, gab vor seiner grossen europäischen Tournée ein Konzert, bei dem er sich als der ernste, künstlerisch begeisterte Bachspieler

produzierte. Seine glänzende, in manchen Beziehungen einzig technische Virtuosität feierte Triumphe. Alexander Siloti und Verchbilovitsch, beide wohnhaft in Petersburg, jener als hervorragender Lisztspieler bekannt, dieser ein talentvoller Cellist mit grossem und gefühlvollem Ton, konzertierten mit lebhaftem Beifall. Das Orchester der Philharmonischen Gesellschaft, das jährlich 8 Sinfoniekonzerte veranstaltet, gab das erste unter Leitung seines Kapellmeisters Robert Kajanus. Das Programm lautete: Pastoralsinfonie von Beethoven, Violinkonzert „in Form einer Gesangsscene" von Spohr, gespielt vom Konzertmeister des Orchesters J. Seligmann, und die beiden Kalewala-Legenden von Jean Sibelius, dieselben, die gegenwärtig in so manchen deutschen Musikstädten aufgeführt werden. Das Orchester leistete vorzügliches. Die norwegische Pianistin und Tonsetzerin Frau Backer-Gröndahl gab zwei Konzerte, von welchen das erste aus lauter eigenen Kompositionen bestand, Klavierstücken und Liedern, diese von einer norwegischen Sängerin, Fräulein Olivia Dahl, vorgetragen. Frau Backer-Gröndahl ist eine in Skandinavien bekannte und geschätzte Tonsetzerin; besonders sind ihre Lieder ausgezeichnet stimmungsvoll und poetisch. Als Pianistin verfügt sie über eine durchsichtige, vorzüglich geschulte Technik und ein tiefmusikalisches Gemüt.

Bei den Abendunterhaltungen in dem Musikinstitut, dessen Direktor Dr. Martin Wegelius ist, haben der Violinist Victor Nováček und der Klavierspieler Karl Ekman, beide als Lehrer angestellt, einen Cyclus von Beethovens sämtlichen Violinsonaten begonnen. K. Flodin.

KASSEL: Das wichtigste musikalische Ereignis der letzten Wochen war ein Konzert der „Meininger", das die Egmont-Ouverture, Peer Gynt-Suite und Brahms' C-moll-Symphonie in vollendeter Wiedergabe, ausserdem treffliche Vorträge des Konzertmeisters Wendling und der Herren Gland, Mühlfeld, Gumpert und Oschmann (konzertantes Quartett für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott von Mozart) brachte. Den höchsten Grad ihrer Leistungsfähigkeit zeigten Fritz Steinbach und die Kapelle mit der technisch höchst sauber und klar ausgearbeiteten und auch hinsichtlich der Auffassung musterhaften Vorführung der Symphonie. — Der zweite Kammermusik-Abend der Herren Hoppen, Kaletsch, Schmidt und Monhaupt bot nichts Neues. Mozarts C-dur-Quartett, Dvoraks Terzetto in C und Rubinsteins Streichquintett wurden im ganzen lobenswert gespielt. Mit einem Liederabend brachte sich Herr Scheidemantel in Erinnerung. Er und sein Begleiter Herr Kronke ernteten vielen Beifall. Als tüchtige Geigerin liess sich Frl. Bianca Panteo hören. Nicht ganz auf gleicher Höhe standen ihre Genossinnen Frl. Wieler (Klavier) und Frau Scholz-Kühlich (Sopran). Dr. Brede.

KÖLN: Das zweite Gürzenich-Konzert brachte unter Wüllner die B-dur-Sinfonie von Beethoven und Ouvertüre zu Genoveva von Schumann in höchst glücklicher Ausführung. Dazwischen stand der Prolog zu „Ratcliff" von van der Stucken, das sich als lärmendes aber wenig Inhalt, geschweige denn Tiefe verratendes Werk der Programmmusik dokumentierte. Grossen und wohlverdienten Erfolg hatte der französische Geiger Thibaud mit dem Konzert von Lalo.

Das Gürzenich-Quartett der Herren Schwartz, Grützmacher, Hess und Körner hat zwei sehr erfolgreiche Kammermusikabende mit klassischem Programm absolviert. Eine Novität, Klavierquintett von Ernst Heuser, hatte durch seinen Schwung und seine Melodik schönen Erfolg. Willy Seibert.

LONDON: An Konzerten hatten wir eine ganze Flut, aber von hervorragenden Ereignissen ist nur sehr wenig zu melden. Auch diesmal steht der Name Robert Newman und das Queens Hall-Orchester, unter Leitung Mr. Henry Woods, im Vordergrunde. Am letzten Sonnabend war diese tüchtige Künstlerschar zum erstenmale an einer neuen Stätte vereinigt — der riesigen Albert Hall, die in grotesker, amerikanisierter Ungeschlachtheit eigentlich jeder feineren Wirkung den Garaus macht. Zudem webte ein Nebel in und um die Halle, dass die vielen Tausende, die sich zusammen-

gefunden hatten, nur in gespenstischen Umrissen zu erkennen waren. Das Programm bestritt Wagner, mit einer einzigen Ausnahme, der Beethovenschen 7. Symphonie. Die Präzision des Orchesters, das für diesen Fall auf zweihundert Mann verstärkt war, kam durch die erwähnten lokalen Unzulänglichkeiten sehr viel weniger zur Geltung, als in Queens Hall. Von unseren deutschen Künstlern haben Herr v. Dulong und seine Gattin in Curtius' Musikklub ein gut besuchtes Konzert veranstaltet und dabei die Vorzüge einer feinfühligen Phrasierung und eines tadellosen Vortrages wiederum bewährt. Frau Patti, die sich jetzt immer seltener macht und seit den letzten Jahren wie eine echte Märchenfee darauf hält, dass man von ihrem Auftreten sagen kann: es war einmal — wird am Donnerstag ebenfalls in Albert Hall ein Konzert geben, das nur dadurch von dem stereotypen Bilde eines Patti-Abends sich unterscheiden soll, dass der Name Wagner auf dem Zettel steht. Die Künstlerin will die „Träume" ihrem sonst recht verstaubten Repertoir einfügen. Sie hat ihr Herz für Wagner recht spät entdeckt und ich fürchte — zu spät! A. R.

MAINZ: Im Jahre 1831 liess Johann Benesch, geboren 1799 in Müllerschau, Böhmen, lyrischer Tenor am Mainzer Stadttheater, ein Schriftstück zur Gründung einer Liedertafel zirkulieren, in dem es u. a. hiess: „Jeder Musikfreund zahlt am Tage der Zusammenkunft 12 Kreuzer, wofür neue Musikalien angekauft, Lokale und Heizung bestritten werden können". Aus diesen bescheidenen Anfängen entwickelte sich ein Institut, das namentlich durch seine „mittelrheinischen Musikfeste" einen klangvollen Namen erhalten sollte. Seit 1891 besitzt die Liedertafel ein eigenes Heim mit einem prächtigen Konzertsaal, der über 1000 Sitzplätze enthält. Nach Pensionierung von Friedrich Lux ging die künstlerische Leitung an Prof. Fritz Volbach über, während die geschäftliche Führung den bewährten Herren Dr. Strecker und Dr. Oppenheim verblieb. Gar vieles wäre aus dem letzten Jahrzehnt zu berichten, doch wir müssen uns auf einen Glanzpunkt beschränken: das Händel-Fest, das 1895 in Anwesenheit der Kaiserin Friedrich, des Grossherzogs von Hessen unter Mitwirkung erstklassiger Kräfte gefeiert wurde und dem Komponisten und Musikschriftsteller aus aller Welt beiwohnten.

Zu den Vereinskonzerten und Kammermusikabenden werden stets Kräfte von auswärts hinzugezogen, so dass es kaum eine künstlerische Grösse giebt, die den Mitgliedern der Liedertafel fremd bliebe.

Die begonnene Saison brachte Händels Oratorium „Der Messias" mit Frau Rückbeil-Hiller, dem Ehepaar Osborne-Kraus, den Herren Kleinpaul und Franke in vortrefflicher Weise zur Wiedergabe. Hohes Verdienst hat sich auch die Liedertafel durch Einführung der Volkskonzerte erworben, die zu einem ganz minimalen Preise auserlesene Tonschöpfungen in würdiger Weise bieten. — Der Mainzer-Trio-Verein von den Herren Direktor Voss, Kalkmeyer und Vollrath ins Leben gerufen, führte sich mit Werken von Tschaikowsky und Brahms erfolgreich ein. Das jugendliche Frl. Elisabeth Wilhelmj zeigte durch ihre Liedervorträge, dass sie das Talent ihrer Mutter geerbt hat. J. Lippmann.

MANNHEIM: In der 1. Akademie bekamen wir eine Novität von Joh. Seb. Bach zu hören: dessen F-dur-Konzert für Violine, Flöte, Oboe und Trompete mit Orchesterbegleitung. Die Bläser des Soloquartetts haben alle Hände voll zu thun, die Trompete ist besonders hoch geführt. Das Werk fand mit seiner klaren Struktur vielen Beifall. Hereingefallen ist die Konzertleitung mit dem Bassisten Arimondi, der von Vortragskunst keine Ahnung hat. Die 2. Akademie brachte 2 Novitäten auf einmal, Hauseggers Barbarossa-Symphonie und Charpentiers Suite „Impressions d'Italie". Die Symphonie zeigt grosses Talent und frische Ursprünglichkeit bei souveräner Beherrschung der Ausdrucksmittel, aber auch Längen und Übertreibungen. Die Suite erhält durch die italienischen Volksweisen ein charakteristisches Gepräge, sie ist mehr amüsant als künstlerisch bedeutend. Teresa Carreño spielte mit nicht mehr absolut einwand-

freier Technik aber mit jugendlichem Feuer Beethoven und Chopin. Kammermusik bot unser heimisches Quartett, die Herren des Frankfurter und das böhmische Quartett, welch letzteres besonders Dvorak (Op. 105) trefflich interpretierte. Der Musikverein brachte Max Bruchs „Odysseus" mit Karl Scheidemantel und Iduna Walther-Choinanus als Solisten. Die „Liedertafel" sang Curtis „Elfe" und 3 Requiemsätze von H. Zöllner, womit sie im internationalen Wettstreit zu Köln sich den 2. Preis errungen hatte. Helene Ferchland, eine Schülerin Joachims, und Gertrud Adam, eine technisch trefflich gebildete Sopranistin mit sauberer Koloratur, waren die Solisten. Im Heidelberger Bachverein debutierte Siegfried Wagner als Komponist und Dirigent mit gleichmässigem Erfolge. Als Dirigent fehlt ihm die unbedingte Gewalt und Inspirationsfähigkeit über und für das Orchester. Das Publikum war höflich aber nicht begeistert. K. Eschmann.

MÜNCHEN: Die Konzertwoge, die heuer ungewöhnlich früh angerollt kam, überschüttete uns in den ersten zwei Monaten mit einem ganzen Schwall kleiner Lieder- und Klavierabende. Wertvolles aber war nur wenig darunter. Lebhaften Anklang fand der Hans Pfitzner-Abend, den die Münchener „Gesellschaft für moderne Tonkunst" veranstaltete. Dieser strebsame Verein hat sich damit ein grosses Verdienst erworben. Denn Pfitzner kannte man hier kaum vom Hörensagen; dass er einen „armen Heinrich" geschrieben habe, das dürfte so ziemlich alles gewesen sein, was man bisher von diesem Künstler wusste. Nun aber lernten die Münchener auf einmal einen feingearteten und durchaus individuellen Tonsetzer in diesem Pfitzner schätzen, einen poesievollen Lyriker und gewandten Stimmungszauberer, dessen Lieder sich dem Besten anreihen, was die Gegenwart hervorgebracht hat. Da war die Überraschung gross und heute steht Pfitzner hoch in Gunst. Hoffentlich flaut die Begeisterung nicht wieder ab, wie seinerzeit bei Hugo Wolf. Beträchtlichen Erfolg hatte auch der Klavierabend Conrad Ansorges, dessen Kompositionen letztes Jahr allerdings sanft abgelehnt wurden, sowohl vom Publikum, als auch von dem grösseren Teil der Kritik. An Liederabenden, die wirklich etwas bedeuteten, waren wir bislang recht arm. Bis auf die genussreichen Veranstaltungen der geistvollen Johanna Dietz und das Konzert der trefflichen Altistin Walter-Choinanus, lauter schwächliche Vettern- und Basenkonzerte mit reichlich Rührung und Blumen. Doch das dürfte nach Weihnachten besser werden. Da kommen die Grossen, und das Publikum weiss dies; darum hält es noch seine Taschen zu und verlässt sich auf den unausbleiblichen Freibilletregen. Nur die berühmten Abonnement-Konzerte des Kaim-Orchesters, sowie der Musikalischen Akademie waren von Anfang an ausverkauft. Sie sind eben der ruhende Pol unseres Musiklebens. Weingartner ist der Liebling der Münchener, er zieht sie magnetisch in den Kaimsaal; ja es kam im verflossenen Jahr nicht selten vor, dass sogar eingeschworene Anhänger der Akademiekonzerte aus dem Odeon, wo es immer leerer wurde und ein bittres Klagen über Konkurrenz und Indolenz entstand, hinübersiedelten zum Kaimsaal. Das scheint indes nun wieder besser zu werden, seit Hofkapellmeister Zumpe die Führung des Hoforchesters übernommen hat. Gleich das Allerheiligenkonzert mit Liszts Ungarischer Krönungsmesse und der Neunten war gedrängt voll und der Beifallsjubel am Schluss klang wie Siegesgeschrei. Namentlich in der Symphonie hat Zumpe seine ganze Sorgfalt der Nuancen, alle seine Kraft und Schärfe der Rhythmik aufgeboten, so dass das Hosianna der Menge schon berechtigt war. Ob es aber hilft, das geschwundene Ansehen der Akademie wieder aufzurichten? Nous verrons. Von den übrigen Veranstaltungen fanden nur noch zwei tieferes Interesse: das Konzert des „Böhmischen Streichquartetts" und Straubes Reger-Abend. Der letztere wurde merkwürdig schwach applaudiert, aber desto lebhafter besprochen. Max Reger ist ein Künstler von hohem musikalischen Beruf und Wert. Die Zukunft wird ihm Recht geben.

Dr. Theodor Kroyer.

MÜNSTER: Die Konzertsaison begann mit einem Konzert der Sigrid Arnoldson, welche Herrn Professor Georg Adler als Pianisten und Begleiter mitbrachte. Die Diva schien nicht sonderlich disponirt, man hatte dafür aber an den ausgezeichneten Solovorträgen des Herrn Adler, welcher sich als brillanter Virtuose zeigte, einen ungeteilten Genuss. Der Musikverein giebt ausser dem Cäcilienfest regelmässig 8 Konzerte, zu denen in diesem Jahre 3 Kammermusikabende hinzutreten. Die etwas konservative Richtung früherer Zeiten ist jetzt unter Leitung des Herrn Dr. Niessen zu einer modernen umgeschlagen, und wir haben als das bedeutsamste Ereignis die hiesige Erstaufführung von Liszts Faustsymphonie gefeiert, welche eine sehr würdige Wiedergabe erfuhr, wenn auch immerhin zu berüksichtigen ist, dass dem Leiter nur eine (wenn auch sehr routinierte) Regimentskapelle zur Verfügung steht. Auch Smetanas Moldau und Berlioz Carnaval romain erfuhren eine vorzügliche Aufführung. Unter den Solisten dieser Konzerte ragte besonders der Pianist Herr Ossip Gabrilowitsch mit dem Chopin e-moll-Konzert und der Cellist, Herr Kiefer, mit dem C-dur-Konzert d'Alberts hervor.

Georg Christiansen.

PARIS: Die Fortsetzung der Geschichte der Symphonie bei Colonne brachte zwei unbekannte Werke an den Tag: einen blassen Méhul und reizvollen Hérold. Letzteres zeigt, wie Janus, zwei Gesichter: das von Haydn und das eines Franzosen aus der Blütezeit der komischen Oper. Das Einflechten eines Walzers macht ihn zum Vorboten Tschaikowskys, dessen letzte Symphonie, bei Chevillard gespielt, auch diesmal keine Begeisterung weckte. Der Grund ist, dass man in Tschaikowsky mehr einen, den echten Grossen kaum gewachsenen Deutschen, als den urwüchsigen Russen sieht. So erfreuten sich Bruchstücke aus Borodins „Prinz Igor" lebhaften Beifalls, der exotischen Färbung zu Dank. Von einem nicht fremden Boden, sondern dem Treibhaus entsprossenen Exotismus sind „Nokturne" von Debussy, welchem die unverdiente Ehre des Widerstands zu teil ward. Durch Kolorit und Harmonie allein poetische Stimmungen erzeugen wollen, scheint verwegene Bescheidenheit! Eine gesündere Richtung vertritt Henri Lütz, dessen „Stella" — Dichtung von Hugo — ein glanzvolles Orchesterstück mit Gesangskommentar ist. Frau Pollak erwies sich darin als treffliche Sängerin. Neue Klavierphantasieen von Bernard und Aubert, gespielt von Philipp und Diémer, bekundeten, erstere erfindungsreiche, wenn nicht stets wählerische Erfahrung, letztere viel verheissende, noch im Banne des Meisters — Fauré — gefesselte Jugend. Von Virtuosen hörten wir den trefflichen Geiger Hayot in Beethovens Konzert und den Pianisten Thibaud, der mit schönem Ton, Temperament und technischem Geschick das Schumannsche vortrug. S. Stojowski.

PETERSBURG: Zur Bortniansky-Feier in St.-Petersburg. Vor kurzem hat die kaiserliche Hof-Sängerkapelle in St.-Petersburg den 150. Geburtstag ihres berühmten Zöglings und späteren Direktors Dmitri Bortniansky gefeiert.

Im Jahre 1758 wurde in die Kapelle ein siebenjähriger Knabe mit vortrefflichem Diskant und von hervorragenden musikalischen Fähigkeiten aus Gluchoff, einem abgelegenen Städtchen Klein-Russlands, aufgenommen: Dmitri Bortniansky. Alle zu jener Zeit in Russland weilenden Komponisten: Raupach, Starzer und der berühmte Balthasar Galuppi wandten ihre Aufmerksamkeit dem kleinen Sänger zu und nahmen ihn in ihren Schutz.

Da die Sängerkapelle, ausser ihrer eigentlichen Bestimmung, den Gesang in der Kirche während des Gottesdienstes auszuführen, noch an den Hof-Vorstellungen teilnahm, sang Bortniansky, erst 11 Jahre alt, eine Frauen-Rolle in der Oper von Raupach „Alcesta" und errang allgemeinen Beifall. Als Galuppi im Jahre 1768 nach Venedig abreiste, wirkte er auch für Bortniansky eine Geldunterstützung aus für eine ausländische Reise zur Vollendung seiner musikalischen Bildung.

Um diese Zeit besser verstehen zu können, müssen wir uns daran erinnern, dass in Deutschland damals Händel und Bach schon aus der Welt geschieden, Haydn

aber nur eben seine Ruhmesbahn angetreten hatte. In Bologna aber in der Schule des strengen Padre Martini studierten der junge Mozart und sein Kamerad, der frühere Diskant-Sänger der Petersburger Kapelle — Maxim Beresowsky, der während der Schuljahre seinem genialen Mitschüler den ersten Preis vorweggenommen. Leider hat dieser talentvolle junge Mann bald nach seiner Rückkehr nach Petersburg seinem Leben durch Selbstmord ein Ziel gesetzt.

In Italien verbrachte Bortniansky 11 Jahre, und während dieser Zeit schrieb er mehrere Opern für die Theater von Bologna, Rom, Venedig und Neapel. Zurückgekehrt nach Petersburg im Jahre 1779, trat er wieder in die Kapelle ein, aber schon als Komponist und Lehrer der Hof-Kapellensänger.

In Russland herrschte zu dieser Zeit der abgeschmackteste Dilletantismus und eine allgemeine Vorliebe für die italienische Musik, so dass den zugereisten Italienern aufgetragen wurde, sogar Kirchengesänge für russischen Gottesdienst zu komponieren. Mit grellen und gesuchten Fiorituren und Trillern und anderen äusseren Wirkungen überhäuft, entsprachen diese Werke gar nicht dem religiösen und ernsthaft-keuschen Charakter des russischen Gottesdienstes. Wie der Kirchengesang während dieser Zeit von seiner wahren Bestimmung abgelenkt worden war, kann man aus folgenden absurden Fakten ersehen: Auf die Worte des Lobgesanges: „Te Deum laudamus“ wurde damals die Bass-Partie des heidnischen Priesters aus der Oper „Vestalin“ von Spontini angewandt. Solche Geschmacklosigkeit und wilde Italianomanie herrschten in Russland, als Bortniansky, musikalisch vollends gereift, in sein Vaterland zurückkehrte.

Erzogen unter dem Einflusse der begeisternden Werke von Palestrina, Pergolese und Porpora, vergass er doch nicht die heimatlichen echt russischen Kirchenmelodieen, und vom ersten Jahre seiner Thätigkeit in der Kapelle an, hegte er den heissesten Wunsch, dem russischen Kirchengesange die gebührende Einfachheit, religiöse Herzlichkeit und Keuschheit wiederzugeben, und die alten Kirchenmotive in den neuen kirchlichen Kompostionen zur Geltung zu bringen. Solche Bestrebungen gossen einen echt russischen Strahl in die kirchlichen Gesangsschöpfungen und führten zu einer vollkommen neuen Richtung auf diesem Gebiet.

Jetzt nach 100 Jahren erscheinen uns allerdings die Werke dieser Periode schon veraltet und blass, besonders nach den mächtigen Schöpfungen des genialen Glinka; doch wurden sie bis jetzt mit besonderer Vorliebe in allen Kirchen gesungen. Allein damals, 50 Jahre vor dem Entstehen der ersten russischen Nationaloper „Das Leben für den Zaar“ v. Glinka, war der Eindruck dieser Gesänge ein um so tieferer. Deshalb wurden die Verdienste Bortnianskys auch bald richtig geschätzt, und er wurde zum Direktor der kaiserlichen Hof-Sänger-Kapelle und zum Censor aller geistlichen Musik in Russland ernannt.

Unter seiner Leitung erreichte die Kapelle die höchste Blüte. Der helle Klang ihres zahlreichen Chores, die kunstvolle Einfachheit des vollkommenen Vortrags, die vortreffliche klare Diktion, Genauigkeit, Mannigfaltigkeit und Feinheit der Nuancen stellten diese Kapelle auf die Höhe der ersten Chöre der Welt. Eine Autorität, wie Hector Berlioz, sagte bei seiner ersten Anwesenheit in Petersburg, dass die weltberühmte Sixtiner Kapelle in Rom im Vergleich mit der Petersburger Kapelle ein mittelmässiges Orchester dritten Grades sei. Den 10. November 1825 ist Bortniansky auf dem Gipfel seines Ruhmes als Direktor der kaiserlichen Hof-Sänger-Kapelle gestorben. — Jetzt hat diese Kapelle seinen 150. Geburtstag festlich gefeiert. Den 11. November wurde eine Totenmesse an seinem Grabe abgehalten, und am Abend desselben Tages im Saale der Kapelle ein Konzert veranstaltet, das nur aus seinen Werken bestand und mit der berühmten Hymne „Ich bete an die Macht der Liebe“ begann.

N. Kasanli.

PRAG: Unsere deutsche Philharmonie, die sich unter dem jetzigen Dirigenten Blech wachsenden Zulaufs erfreut, brachte im ersten Konzert als Neuheiten Liszts genialische Faustsymphonie und die musizierfrohe Bläserserenade von Richard Strauss, die Pregi sang. Solches Entzücken, wie nach der Bachschen Arie „Patron, das macht der Wind", hat man hier selten erlebt. Die czechischen Musikkreise hielt Dvořaks 60. Geburtstag mit Fest-Vorstellungen, -Konzerten, -Reden und -Versammlungen in Atem, die bewiesen, wie hoch die Slaven ihre Meister zu ehren verstehen. Neues kam dabei nicht zum Vorschein. Dvořak ist ohne Zweifel der bedeutendste absolute Musiker; für sein Volk ein Haydn, Schubert und Brahms in einer Person — aber er will noch mehr sein, er strebt nach dem Kranze Wagners und Liszts. Ob mit gleichem Beruf? Im Trubel des Festes ist die Frage der Zweifler verhallt. Von Virtuosen liess sich Kubelik hören. Ein grosser Fingerjongleur, aber kleiner Künstler. Auch Colonne kam. Der minutiös ausgeschliffene Vortrag seines Orchesters hat ebenso interessiert als sein Programm befremdete. Dergleichen spielt man bei uns in Promenadekonzerten. Dr. R. Batka.

RIGA: Ein Kunstgenuss, dessen sich früher die ganze musikalische Welt erfreuen konnte, nunmehr aber fast ausschliesslich den Rigensern vergönnt ist, wurde uns neulich durch die livländische Baronin A. von Wolff geb. Alice Barbi übermittelt. Sie gab im Schwarzhäuptersaale zu Gunsten des Vereins „Bethabara" einen Liederabend und rechtfertigte in jeder Beziehung den künstlerischen Ruf, den sie sich einst erworben, selbst zugegeben, dass hin und wieder ein Ton auftaucht, der zur vorsichtigen Behandlung gemahnt. In einer Reihe von altitalienischen, deutschen und französischen Liedern brachte die ausgezeichnete Sängerin ihre Kunst erfolgreichst zur Geltung, fesselte lebhaft durch die meisterhafte Beherrschung der Technik und gewann sich im Sturm die Herzen mit ihrem feinsinnig nuancierten Vortrag, durch die überzeugende Gestaltungskraft und die bezwingende Macht des Ausdrucks, die sich gleich sicher sowohl in der Sphäre des Lyrischen, wie in der des Dramatischen bewegte. Eine anziehende Sängerin lernten wir ferner in Frl. Therese Behr kennen, die mit ihren trefflichen, warm kolorierten Darbietungen an zwei Abenden den verhältnismässig kleinen Kreis ihrer Zuhörer in hohem Masse anregte. Spärlich besucht waren desgleichen die Konzerte des Herrn Eugenio de Pirani und des Fräulein Powell, Primadonna der Oper in New-York (?), einer koloraturfertigen Sängerin. Es ist auch keine geringe Zumutung, zwei Abende hindurch lediglich Pirani zu hören, einen Komponisten, der weder hervorragend noch originell genug ist, um Weltinteresse beanspruchen zu können. Ob sich auf ihrer grossen „Tournée durch Europa" auch das europäische Publikum einfinden wird? Qui vivra, verra! Von Klaviervirtuosen werden sich demnächst in schnell aufeinanderfolgenden Konzerten die Herren Grünfeld, Rosenthal und Sapellnikoff zu messen haben.

Carl Waack.

ROSTOCK: Die Konzertsaison setzte gleich lebhaft ein und brachte schon viel des Interessanten und Schönen. Das Hauptereignis war ein Trioabend der Herren Weingartner, Rettich und Warnke, an dem die geniale Auffassung Weingartners Triumphe feierte. Im Konzertverein erfreute Lula Gmeiner durch ihren empfindungsreichen Vortrag der Brahmsschen Zigeunerlieder. An dem 2. Abend des vom städtischen Musikdirektor Schulz veranstalteten Beethoven-Cyklus spielte Professor Halir das Violinkonzert des Meisters idealschön. Von anderen Gästen nenne ich noch Fritz Friedrichs, der durch den Vortrag mehrerer Balladen begeisterte, und den Kammervirtuosen v. Fossard, der die Tonschönheit der viola alta zu Gehör brachte. C. Krüger.





ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN



Hermann Goetz. Das Motto zu diesem Heft stammt aus der „Widerspänstigen“ und zwar aus dem Lied der Katharine; es sei hier gleichsam der Auftakt zu den Briefen des Komponisten über sein Meisterwerk.

Das Porträt Goetz', das uns die Tochter des verehrten Mannes zum Schmuck unseres Beitrages überliess, ist eine Seltenheit. Die leidenden Züge des genialen Tondichters, der erbarmungslos früh dahingerafft wurde, prägen sich in diesem Bild mit grausamer Deutlichkeit aus.

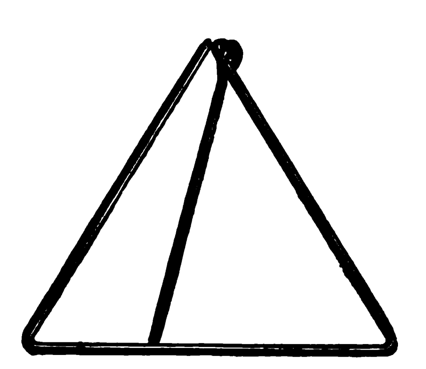
Zur Bayrischen Musikgeschichte. Die drei zur Illustration des Schiedermairschen Essays beigegebenen Reproduktionen erscheinen hier zum überhaupt erstenmale.

Joachim Raff. Zur Beigabe des diesmaligen Abschnittes der grossen Briefreihe — Raffs Tagebuch — konnten wir kein glücklicheres Stück finden, als den hier faksimilierten Brief Raffs an sein damals vierjähriges Töchterchen, in dessen Begleitung ein Bilderbuch an die kleine Empfängerin gelangte.

Richard Strauss. Das erste Porträt eines zeitgenössischen Komponisten, das die „Musik“ vorführt, ist das unseres grossen Richard Strauss. Es erscheint hier als Begleitung zu dem Urbanschen Aufsatz über des Meisters Singgedicht „Feuersnot“.

Ein Konzert betitelt sich der alte Stich von H. Goltzius, das dem im Besprechungsteil erwähnten vortrefflichen Werk von Oskar Bie „Das Klavier und seine Meister“ entnommen ist. Es erscheint hier mit Genehmigung des Verlages. Einige andere wertvolle Abbildungen aus diesem Werk folgen in unsern nächsten Heften.

Anton Bruckners IX. Symphonie. Im Anschluss an die Grafschen Essays über den österreichischen Meister überraschen wir heute mit der Faksimile-Wiedergabe einer Seite der Originalpartitur der IX. Symphonie, die hier zum erstenmal geboten wird. Die Handschrift liegt in der Hofbibliothek in Wien. Noch eine zweite Seite soll in dem Heft, in dem Bruckners symphonisches Schaffen eine nähere Analyse erfahren wird, folgen.



Nachdruck nur auszugsweise und mit genauer Quellenangabe gestattet.
Manuskripte werden nur nach vorangegangener Anmeldung angenommen.
Verantwortlicher Leiter: Kapellmeister Bernhard Schuster.
Für die Inserate: W. Philipp. Beide in Berlin.
Druck von Herrosé & Ziemsen, Wittenberg, Bezirk Halle.




Hermann Goetz.
✶ 7. DEZEMBER 1840
† 3. DEZEMBER 1876
Die Musik
I. 5

Auth. D. I. C. Kerll.

M e. dià ui. tà in morte su. mus, quē quærimus quem

M e dià ui. tà in . mor. te su. mus, quē quærimus

M e dià ui. tà in morte su. mus in morte sumus, quē quærimus

M e dià uita in morte sumus in morte su. mus, quē quæri.



I. 5

DIE BEIDEN ERSTEN SEITEN VON KERLLS „MEDIA IN VITA."
AUS EINEM CODEX DES MÜNCHENER METROPOLITAN-KAPITELS.
(Mit dessen Genehmigung.)



A 7

Durchleuchtigister Churfürst Gnedigister Herr.

[illegible]

Johann Caspar Kerll



I. 5

BRIEF KERLLS AN DEN KURFÜRSTEN VON BAYERN (Mit Genehmigung des Münchener Kreisarchivs) o o o o o o

IL LITIGIO DEL CIELO,
E DELLA TERRA
CONCILIATO
Dalla Publica Felicità di Baviera.
Torneamento feſtivo
AGLI AUGUSTI SPONSALI
DELL' ALTEZZA REALE
DI

MARIANNA CHRISTINA,

Delfina di Francia
NATA
PRINCIPESSA ELETTORAL DI BAVIERA,
PER COMANDO
DELLE ALTEZZE SERENISSIME
Di

MASSIMILIANO FILIPPO,

Duca dell' una e l' altra Baviera, e del Palatinato
Superiore, Co. Palatino del Reno, Landgravio di Leuctemberg, &c.
Amminiſtratore dell' Elettorato di Baviera.
E Di

MASSIMILIANO EMANVELE,

Duca dell' una e l' altra Baviera, e del Palatinato
Superiore; Elettore del S.R.Imp.Co.Palatino del Reno,
Landgravio di Leüctemberg, &c.
A CVI SI DEDICA.
Poſto in Muſica dal S. ERCOLE BERNABEI M.ro di Cap. di S.A.E.

In Monaco, Per GIOVANNI IECLINO, Stampatore Electorale.
ANNO M. DC. LXXX.



TITELBLATT EINES TEXTBUCHES, DAS ERCOLE BERNABEI KOMPONIERTE ○
(Kgl. bayr. Hof- und Staatsbibliothek) ○ ○

Mein liebes Mäuzelchen!

Da ich morgen nicht zum Schreiben komme, indem wir wieder zweimal 'Dame Kobold' probiren, so schicke ich dir heut' schon meine Glückwünsche und viele herzliche Küsse, so wie auch das beikommende kleine Geschenk zu deinem Geburtstage. Onkel u. Tante Marien so wie auch die liebe [illegible] Frau grüßen dich auch bestens, und gratuliren dir. Sag' der Mama, daß wir gestern und heute zweite Quartettproben gehabt, daß Lorin mich besucht und mich auf einen Kopf aufmerksam gemacht, den der [illegible] Chorist Lutz gestrichen hat, — daß gestern Mittag Dr. [illegible] Zahn u. Johanna zu Tisch waren, — daß ich am Sonntag von 11 – 5 bei [illegible] u. von 6 – 10½ in der [illegible] war, daß ich heute nach der Probe bei [illegible] war und aufsuchte um [illegible] für meine Symphonie in [illegible] zu gewinnen, daß wir heut Abend in die Quartettsoirée und Marien u. ich am Dienstag mit den Musikanten auf die [illegible] gehen. [illegible] so leben wir alle Tage!!

Die freie Zeit wird mit Übersetzung Marmontel'scher Operntexte verbracht, damit wenigstens die Feder nicht rostet.

Adieu, liebes Mäuzelchen. Gieb Mama einen Kuß für mich, und grüße schön Tante Loni.

Weimar 29. März 70.

Raff



I. 5

BRIEF JOACHIM RAFFS AN SEIN TÖCHTERCHEN





Albert Meyer Berlin phot.



I. 5

Richard Strauss



5- Jucundo tristes oblecto carmine mentes,
Depelloq; graves curas, relevoq; labores.

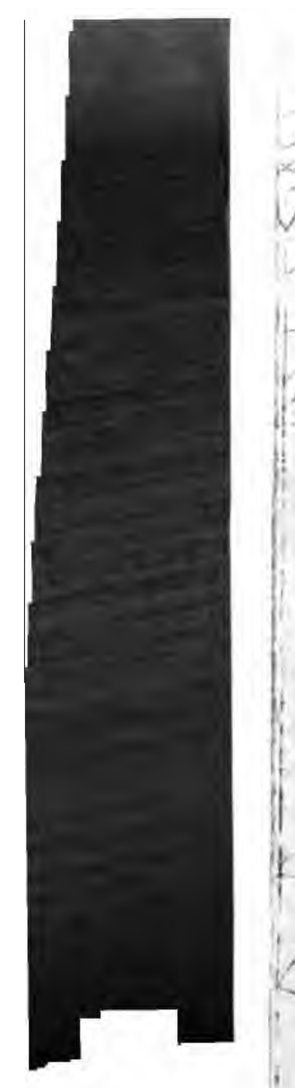


I. 5

EIN KONZERT. STICH VON
H. GOLTZIUS (1558—1617)



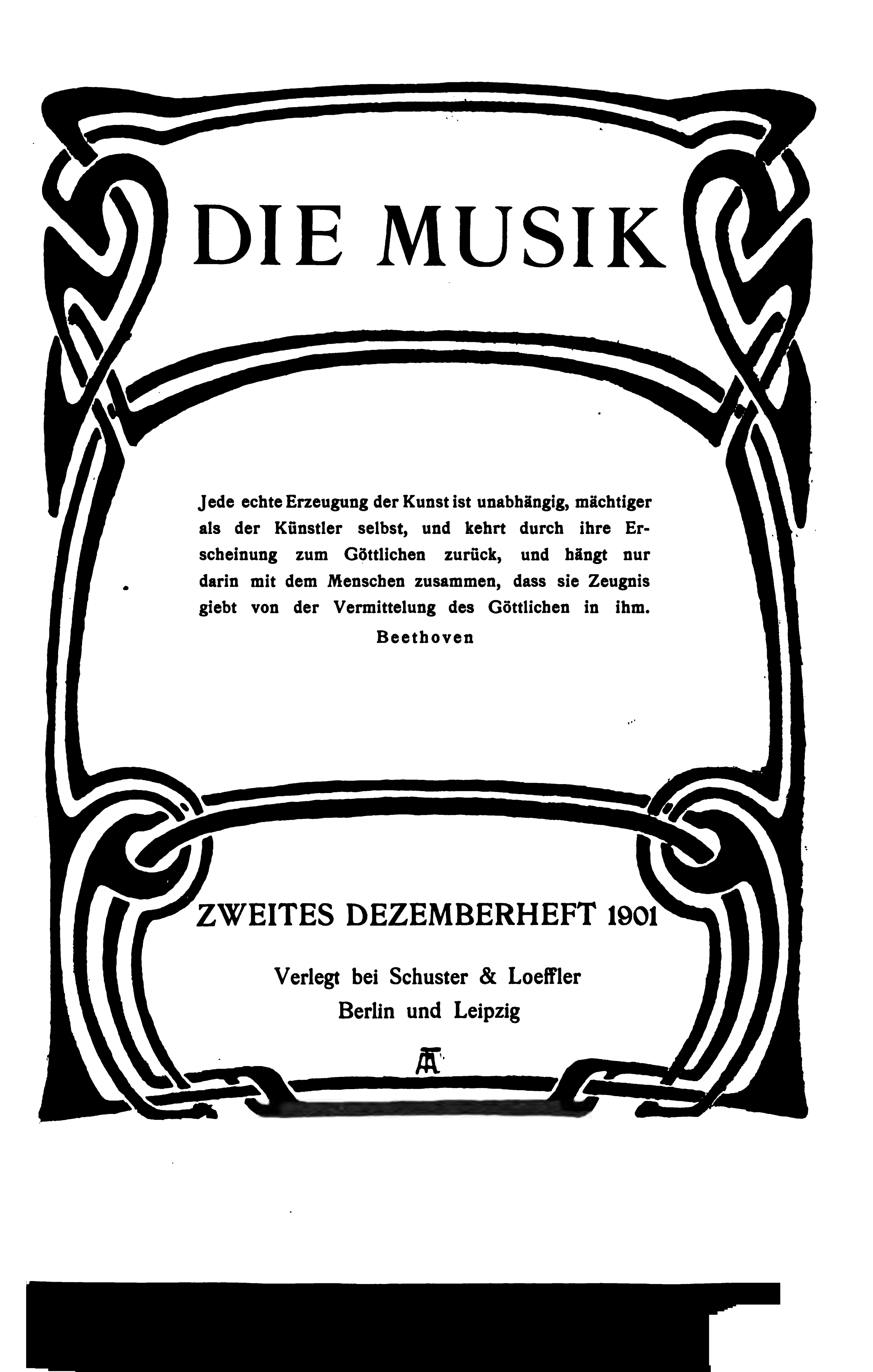






I. 5

EINE PARTITURSEITE AUS ANTO
BRUCKNERS NEUNTER SYMPHONI


DIE MUSIK
Jede echte Erzeugung der Kunst ist unabhängig, mächtiger als der Künstler selbst, und kehrt durch ihre Erscheinung zum Göttlichen zurück, und hängt nur darin mit dem Menschen zusammen, dass sie Zeugnis giebt von der Vermittelung des Göttlichen in ihm.
Beethoven
ZWEITES DEZEMBERHEFT 1901
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin und Leipzig





CHRONIK DES BERLINER PHILHARMONISCHEN ORCHESTERS

Von Dr. Wilh. Altmann, Friedenau-Berlin

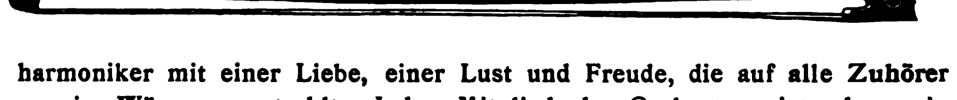
Kann das Berliner Philharmonische Orchester[1]) auch nicht auf eine langjährige Thätigkeit wie z. B. das Kölner Gürzenich-Orchester zurückblicken, ist das zweite Jahrzehnt seit seiner Begründung noch nicht einmal verflossen, an Berühmtheit und an künstlerischen Erfolgen auf dem europäischen Festland hält es den Vergleich mit den ältesten und geschätztesten Orchestern der Welt aus. Mag das Streichquartett in bezug auf souveräne Kraft dem der Berliner Königlichen Oper, in bezug auf Adel des Klanges dem der Wiener Hofkapelle vielleicht nicht ganz ebenbürtig sein, mag die Meininger Hofkapelle mit ihrer Holzbläsergruppe — der Spezialität dieses Orchesters — vielleicht eindringlichere Wirkungen hervorrufen, — der „öde Tag“ mit seinem beschwerlichen Dienst beeinträchtigt die Leistungen der Berliner Philharmoniker nur vorübergehend, und Tage, die nicht „Elitetage“ sind, sind eigentlich selten.

Was das Berliner Philharmonische Orchester so auszeichnet, so beredt macht, ist der jugendliche Eifer, die ausserordentliche Assimilierungsfähigkeit an jede neue Dirigentenerscheinung, an jeden Instrumental- oder Vokal-Solisten und das bewundernswerte Ensemble. Und woher kommt dies?

Hier sitzen nicht Beamte an den Pulten, die nur ihrer Pension wegen spielen; hier gilt es Selbsterhaltungstrieb, hier geizt unus pro multis um den Erfolg und die Anerkennung. Hier ist noch Begeisterungsfähigkeit! Dem Künstler, der ihnen der rechte ist, folgen die Phil-

---

[1]) Für diese Arbeit hatte ich mich der gütigen Unterstützung der Herren Karl Mahns, Fritz Reuter, Emil Krüger, Gerhardt, Kröckel, Musikdirektor von Brenner, Hermann Wolff, Prof. Joachim, Justizrat Paul Jonas zu erfreuen; auch haben mir die ständigen Dirigenten des Orchesters mit Ausnahme des Herrn Prof. Mannstädt Material für ihre Biographieen geliefert. Das Orchester besitzt nicht im entferntesten eine Art Archiv. Das Ausgaben- und Einnahmenbuch ist seit dem 1. Mai 1887 vorhanden. Bis zum 1. Dez. 1887 reichen Aufzeichnungen des Herrn Emil Krüger, die mir sehr wertvoll waren. Material habe ich auch aus verschiedenen Musikzeitschriften geschöpft. Auch aus eigener Erinnerung konnte ich einiges beisteuern. Ich habe mich bemüht, die Verhältnisse möglichst objektiv zu schildern.



harmoniker mit einer Liebe, einer Lust und Freude, die auf alle Zuhörer sonnige Wärme ausstrahlt. Jedes Mitglied des Orchesters ist eben ein Künstler, der nicht nur seinen Part vollendet zu spielen, sondern dem ganzen Ensemble aufs beste sich einzuordnen und den Intentionen der verschiedenartigsten Dirigenten sich anzubequemen aufs eifrigste und erfolgreichste bemüht ist.

Kein Wunder, dass bei solchen Leistungen das Philharmonische Orchester einer der wichtigsten, vielleicht der wichtigste Faktor im Musikleben der Reichshauptstadt geworden ist. Unter allen in Frage kommenden musikausübenden Körperschaften Berlins ist dieses Orchester die unentbehrlichste und darum auch am meisten beschäftigte. Es vergeht kaum ein Tag, an dem dieser Orchesterverband nicht als Veranstalter eigener Aufführungen, als Begleiter der namhaftesten Solisten, als Unterstützer von Chorkonzerten, als Instrument für reisende Dirigiervirtuosen oder Komponisten, als die Basis für die grossen Konzertveranstaltungen auf dem Podium sässe. Immer unermüdlich bei der Arbeit, immer „zu neuen Thaten“ bereit, stets mit Hingabe bei der Sache ist das Philharmonische Orchester die Notwendigkeit des Berliner Musiklebens. Selbst die grössten Künstler empfinden es als eine Ehre, nicht bloss in den grossen, sondern auch in den populären Konzerten dieses Orchesters mitwirken zu dürfen; in diesen lauscht eine nach Tausenden zählende Gemeinde wirklicher Musikfreunde mit gespanntester Aufmerksamkeit den von echt künstlerischem Geist beseelten Vorträgen, mögen diese in den Tonschöpfungen eines Bach oder Mozart, Beethoven oder Wagner, Tschaikowsky oder Strauss, Grieg oder Smetana, Schumann oder Saint-Saëns bestehen. Mit dieser Zusammenstellung habe ich schon gesagt, dass das Repertoire des Orchesters ein geradezu unbegrenztes ist, dass jede musikalische Richtung zu Worte, jedes Tonstück zu vollendeter Wiedergabe kommt.

Selbstverständlich konnte diese hohe Stufe orchestraler Leistungsfähigkeit nur allmählich gewonnen werden; das Orchester in diese Bahnen gelenkt zu haben, ist das Verdienst keines geringeren als Hans von Bülows, der damit den Kranz seiner unsterblichen Verdienste um ein neues, leider sein letztes Blatt bereichert hat. Er ist nicht bloss der gefeiertste Führer des Orchesters gewesen, sondern auch sein bester Lehrmeister. Seine unvergleichliche Art steht noch heute als Stern über der Schar dieser Künstler, seine Faust spürt man noch jetzt in den Leistungen dieses Orchesters. Bülow ist die eigentliche „Tradition“ der Kapelle, ihr unversiegbarer Ruhm, ihr Empfehlungsbrief auf allen ihren grossen Konzertreisen. Ihm verdankt es das Berliner Philharmonische Orchester, dass sein Ruf nicht bloss in Berlin und Deutschland ein wohlbegründeter ist, dass es in Spanien und Skandinavien, in Frankreich und Russland, in Österreich,



Holland und Italien sich das künstlerische Ehrenbürgerrecht erworben und überall enthusiastische Aufnahme gefunden hat.

Hingewiesen sei auch hier darauf, dass das Philharmonische Orchester fast das einzige ist, welches eine republikanische Verfassung[1]) hat und dabei erfreulicherweise schon seit einer Reihe von Jahren in finanzieller Hinsicht so gefestigt dasteht, dass die einzelnen Mitglieder der lockenden Versuchung, namentlich in der Berliner Königlichen Kapelle eine dauernde pensionsfähige Stellung zu suchen, nicht mehr zu erliegen brauchen.

Wenn ich oben gesagt habe, dass das Philharmonische Orchester noch nicht ganze 20 Jahre besteht, bedarf dies insofern einer Berichtigung, als es aus der früheren Kapelle des Königl. Hofmusikdirektors Benjamin Bilse hervorgegangen ist, der seit 1867 in dem jetzt vom Tietzschen Warenhause eingenommenen „Konzerthaus" in der Leipziger Strasse ein in seiner Art vortreffliches Orchester unterhalten hat. Ehe ich erzähle, aus welchen Gründen Bilse von seinen Musikern, die ihm grösstenteils zehn und mehr Jahre gedient hatten, verlassen wurde, muss ich den Zustand der orchestralen Darbietungen in Berlin zu Anfang der achtziger Jahre ins Auge fassen, um die Frage zu beantworten, ob für eine neue und nach neuen Zielen strebende Orchestervereinigung in Berlin Bedürfnis und Raum war.

Die feinere Gesellschaft fand Befriedigung ihrer Bedürfnisse nach guter Orchestermusik in den Symphoniesoiréen der Königlichen Kapelle, wo nur klassische Werke, zwar korrekt, mit genauester Einhaltung aller vorgeschriebenen dynamischen Zeichen, aber ohne Geist, ohne selbstschöpferische Wiedergabe unter Dirigenten gespielt wurden, für die Richard Wagners Schrift über das Dirigieren kaum existierte[2]). Wer die arg verketzerte neue Musik hören wollte, der musste sich ins Konzerthaus begeben, wo Bilse unermüdlich mit der Einstudierung moderner Werke sich abgab und sie mit seinem Orchester, in dem ausgezeichnete Solisten sassen, recht brav vorführte, ein Verdienst, das man dem „musikalischen Feldwebel", wie man den alten Liegnitzer Stadtmusikus nicht ganz ohne Grund genannt hat, nicht hoch genug anrechnen kann. Noch auf einem sehr viel niedrigeren Niveau standen zu Anfang der achtziger Jahre die Leistungen der einst berühmten Berliner Symphonie-Kapelle, welche fast ausschliesslich aus Subalternbeamten, früheren Militärmusikern, bestand, die bis 4 Uhr ihren Bureaudienst thaten und dann Musik machten; diese

---

[1]) Vgl. darüber weiter unten zum J. 1895, woselbst die damals in Kraft getretenen neuen Statuten besprochen sind. Ein Exemplar der ersten Orchesterordnung konnte ich nicht erhalten; Verbesserungen an den Statuten wurden fast alljährlich vorgenommen.

[2]) Dieses Urteil ist kaum zu hart. Erst mit Felix Weingartner zog bekanntlich ein anderer Geist in die Symphoniekonzerte der Königlichen Kapelle ein.

Kapelle besorgte, da Bilse sich nur selten damit abgab, fast ausschliesslich die Begleitung bei den grossen Chorkonzerten und den damals nicht eben häufigen Virtuosenkonzerten in einer unseren heutigen Ansprüchen nicht im entferntesten entsprechenden Weise. Wie sehr in Berlin ein hierfür geeignetes, echt künstlerisches Orchester fehlte, wie traurig es um die Wiedergabe symphonischer Werke bestellt war, wurde den nicht mit Blindheit geschlagenen, nicht im falschen Lokalpatriotismus befangenen Berlinern erst klar, als zu Anfang des Jahres 1882 Hans von Bülow mit der an Zahl geringen Meininger Hofkapelle in der Berliner Singakademie einige Konzerte gab und durch seine geniale Interpretation zeigte, zu welcher Höhe reproduzierender Kunst sogar ein nur aus Durchschnittsmusikern bestehendes Orchester geführt werden kann. Man fragte sich, ob dies wirklich dieselben Beethovenschen Werke waren, deren musikalischer und geistiger Inhalt sich unter Bülows mit bisher unerhörter Bewegungsfreiheit sich gebender Direktion von der herkömmlichen Wiedergabe so ganz abhob. Und man wünschte sich ein ähnliches Orchester in Berlin. Dieser Wunsch sollte eher, als man es gehofft, verwirklicht werden.

Solange das Bilsesche Orchester bestand, war das Verhältnis der Orchestermitglieder zu ihrem strengen, aber väterlich gesinnten Chef ein durchaus freundliches gewesen. Bilse hatte die Gepflogenheit, mit jedem Orchestermusiker einzeln Kontrakt abzuschliessen. Anfang März des Jahres 1882 jedoch liess er vor Anfang eines Konzerts durch sein Faktotum, den Pauker Langer, dem gesamten Personal die neuen Kontrakte für das Sommerengagement in Warschau mit der Aufforderung zugehen, sie bis zum nächsten Abend unterschrieben zurückzugeben, andernfalls am 1. Mai aus seinen Diensten zu scheiden. In der Pause gingen dann bei den Musikern die Wogen der Erregung sehr hoch, da in den Kontrakten Gagen — und zwar nach dem gerade damals besonders sehr niedrig im Kurse stehenden Rubeln — standen, zu denen es den Verheirateten unmöglich erschien, ihre Familie in Berlin zu erhalten und selbst in dem teuren Warschau zu leben. Wohl wusste man, dass Bilse, der schon einmal in Warschau schlechte Geschäfte gemacht hatte, auch jetzt wieder nur auf die dortigen Konzerteinnahmen ohne jede Garantie angewiesen war; man wusste aber auch, dass er im Sommer 1881 auf der Frankfurter Ausstellung einen Nettogewinn von 28000 Mk. erzielt hatte, und man war der Ansicht, dass er von dieser Summe eventuell sehr wohl etwas zusetzen könnte. Besonders auf Betreiben des 2. Hornisten Otto Schneider und des 2. Geigers Jäger beschloss man, die neuen Kontrakte in dieser Form nicht zu unterschreiben, in der Hoffnung, dass Bilse doch noch einlenken würde. Aber dieser erklärte, dass er auf das Warschauer Engagement verzichten und die künftige Wintersaison im Berliner Konzerthaus mit einem neu zusammengestellten Orchester eröffnen werde. Auf diese Weise

beschloss das Gros [1]) des Orchesters,
ˡbst zu regieren. Ausser Otto Schneider
Emil Krüger (jetzt im Königlichen
lieder gewählt, zum Dirigenten der
tor Ritter Ludwig von Brenner [2])
rigent galt. Telegraphisch herbei-
n Orchestermitgliedern, die sich
nhalten gegeneinander verpflichtet

erwähnten Faktotum die Harfenistin
r, bald aber der damals noch sehr
nte Vorsitzender des Orchesters,
er Tubaist Hepner und natürlich
nnt „Nante", für den folgende
Lisztschen Rhapsodie gesungen)
: „Nante mit de Cellobeene
indern des Philharmonischen
rsten Geiger Reuter und Fey,
n herrlicher, blonder Haar-
der 2. Flötist Erichson, der
nd Bögner, der Posaunist
nere erste Hornist Mahns;
itzen im Königl. Opern-
Tod hat seine reichliche
, der seine Gesundheit
ert hatte, hinweggerafft.
geboren, im Priester-
essoren des dortigen
tter, die Protestantin
bezog er das Leip-
nen Anstalt seine
dann eine längere
mps, der damals
erbst 1850 über-
und als Lehrer
Orchester des
Von seinen
ndern solche
m und 1867
bschied aus
, gründete
Hofkapelle,
igl. Höfe.
54 über
bewahrt
n, der
nte in

hatten, jubelnd als neuer Dirigent begrüsst. Er erklärte jedoch, ohne sich mit seinem alten Freunde Bilse, der ihn immer schon als seinen Nachfolger betrachtet hatte, ins Einvernehmen gesetzt zu haben, die Wahl, welche ihn zu der artistischen Leitung des Orchesters berechtigte, nicht annehmen zu können und liess sich dazu erst bewegen, als Bilse seinen Brief — übrigens bis heute — unbeantwortet liess.

Bis zum 30. April spielte das Orchester unter Bilse ruhig weiter, ohne ihm auch nur den geringsten Grund zu irgend einer Klage zu geben, so dass das starke Polizeiaufgebot, welches dem letzten Konzert beiwohnte, völlig überflüssig erschienen war.

Ihre erste Einnahme hatten die Orchestermitglieder, die zunächst zur Anschaffung des nötigsten Inventars[1]) eine gewisse Summe zusammengeschossen hatten, am 5. Mai durch Mitwirkung in einem Konzert des Sternschen Gesangvereins unter Prof. Rudorff. Darauf unternahm das frühere Bilsesche Orchester, wie es sich zunächst nannte, unter der künstlerischen Leitung Ludwig von Brenners eine Reise nach Magdeburg, Schöningen, Braunschweig und Bremen, ohne jedoch grosse Einnahmen zu erzielen, und spielte, gleichfalls ohne sonderliche pekuniäre Erfolge, dann vom 14. Mai bis 16. August in der Charlottenburger Flora, die damals wohl das herrlichste Gartenlokal für die Berliner war. An künstlerischen Erfolgen ebenso reich wie an pekuniären arm, war die Konzerttournee, die das noch von Bilses Zeiten her ans Reisen gewohnte Orchester vom 5. Sept. bis 15. Okt. unternahm. Besucht wurden folgende Orte: Magdeburg, Lüneburg, Lübeck, Rostock, Güstrow, Neu-Brandenburg, Prenzlau, Köslin, Stolp, Danzig, Königsberg, Tilsit, Insterburg, Danzig, Graudenz, Thorn, Bromberg, Posen, Lissa, Görlitz, Bautzen, Leipzig (5 Konzerte), Halle, Halberstadt, Braunschweig und Bremen, wo die Kapelle ebenfalls zu 5 Konzerten engagiert war.

Wenngleich einzelne Mitglieder, so z. B. der ausgezeichnete Konzertmeister[2]) César Thomson, dem Orchester bereits den Rücken gekehrt hatten, so war es doch wieder auf ca. 60 Musiker komplettiert, als am 17. Oktober die Wintersaison mit einem populären Konzert in dem grossen Saale der Aktiengesellschaft „Skating Ring", die nunmehr ihr Etablissement

---

[1]) Reiches Notenmaterial wurde dem Orchester von Frau Dr. Fritze, von den Herren P. Thelen, Stiebitz, Dr. Roux, Hermann Wolff, H. Erler, Prof. Heinr. Hofmann, Prof. Karl Reinecke, dem Komp. E. Hartmann u. a. geschenkt. Für die bei Thelen und Sulzbach auf Kredit genommenen Noten verbürgte sich Emil Krüger, dem auch die Instrumentenhandlung von Altrichter Notenpulte und das gesamte Schlagzeug auf Kredit gab.

[2]) Für ihn trat der bisherige 2. Konzertmeister Eugène Baudot, für diesen Richard Müller ein.

„Philharmonie"[1]) nannte, eröffnet wurde. In diesem Saale veranstaltete das Berliner Philharmonische Orchester, welchen Namen es bereits im Sommer angenommen hatte, am Sonntag, Dienstag, Mittwoch und Donnerstag sogenannte populäre, darunter 2 Sinfonie-Konzerte, während es sich die 3 anderen Wochentage für Solisten- und Chorkonzerte frei hielt, eine Einrichtung, die seitdem sich bewährt hat; später (Okt. 1884) als die Solistenkonzerte sich häuften, wurden zu deren Gunsten die populären Konzerte um den Donnerstag gekürzt.

Den Vertrag mit der Aktiengesellschaft hatte der Konzertdirektor Hermann Wolff[2]) vermittelt, ein schon damals in allen Konzertangelegenheiten äusserst erfahrener Mann, der dem Konzertagenturwesen eine wohl von niemandem erwartete Bedeutung verschaffen sollte. Dieser Mann erkannte mit dem ihm angeborenen Scharfsinn, wie vorteilhaft es auch für seine Zwecke wäre, ein auf künstlerischer Höhe stehendes Orchester zur Verfügung zu haben, und hat, um dies schon hier zu sagen, um den Fortbestand des Philharmonischen Orchesters sich wahrhaft grosse Verdienste erworben, indem er nicht nur ständig bemüht war, demselben vorteilhafte Engagements zu verschaffen, sondern auch den künstlerischen Ehrgeiz des Orchesters weckte, indem er es zu den grossen ausländischen Konzerttouren veranlasste. Er war es auch, der die grossen Philharmonischen Konzerte ins Leben rief. Bis dahin waren in Berlin grosse Abonnementskonzerte, in welchen ausser exquisiten Orchesterwerken Solovorträge von

[1]) Diese Aktiengesellschaft geriet bald in Konkurs. Die Philharmonie ging dann in den Besitz der Herren L. Sacerdoti und S. Landeker über, welche durch Baurat Schwechten einen Umbau vornehmen liessen und auch eine grosse Konzertorgel aufstellten. Beide Herren haben sich durch ausschliessliche Überlassung der geeigneten Lokalitäten um den Weiterbestand des Philharmonischen Orchesters nicht geringe Verdienste erworben. Als sie sahen, dass auch ihre Bemühungen nicht erfolglos waren, liessen sie nach eigenen Plänen vor 4 Jahren der Philharmonie durch Baurat Heim ihre jetzige allen Anforderungen genügende Gestalt geben und bauten auch auf einem Nebengrundstücke den vornehm ausgestatteten Beethovensaal (eingeweiht 1899 im Januar), der 1040 Personen fasst, während der grosse Konzertsaal der Philharmonie bequem 2500 Konzertbesucher aufnimmt.

[2]) Hermann Wolff wurde am 4. Sept. 1845 zu Köln am Rhein geboren, studierte in Berlin unter Franz Kroll und Richard Wuerst Musik, widmete sich dann aber eine Zeit lang dem Kaufmannstande. Im Jahre 1878 übernahm er für kurze Zeit die Redaktion der „Neuen Berliner Musikzeitung", begründete 1880 ein Konzertbureau und organisierte seitdem die Konzertreisen fast aller berühmten Virtuosen. Eine Zeit lang war er Bülows Reisebegleiter. Als Komponist hat sich Wolff in Liedern, Klavierstücken etc. vielfach bethätigt. 1885 rief er, damals unter Bülows Leitung, die auch heute noch florierenden Neuen Abonnements-Konzerte in Hamburg ins Leben. Die grossen Konzertreisen von Orchestern, die hervorragende Stellung der heutigen Dirigenten sind zum Teil seiner Initiative zu verdanken.

hervorragendster Bedeutung geboten wurden, zu keiner stehenden Institution geworden. Für die Saison 1882/83 versuchte es Hermann Wolff zunächst mit 6 solchen Philharmonischen Kcnzerten, deren Leitung er nicht in die Hände des ständigen Orchesterdirigenten legte, sondern, um die Anziehungskraft zu erhöhen, einem berühmten, auswärtigen Dirigenten, dem damaligen Dresdener Hofkapellmeister Professor Dr. Franz Wüllner[1]) zunächst anvertraute. Das erste Konzert, das mit grösstem künstlerischen Erfolge am 23. Okt. 1882 gegeben wurde, brachte Beethovens grosse Leonoren-Ouvertüre, Wagners Parsifal-Vorspiel, die C-dur-Sinfonie von Schumann, sowie, von Frau Sofie Menter meisterhaft gespielt, Rubinsteins C-dur-Konzert und Liszts Ungarische Fantasie für Klavier und Orchester, das zu diesen Konzerten bedeutend verstärkt war. Als Solisten in den fünf anderen Wüllner-Konzerten wirkten die Geiger Marsik, Sarasate, Wilhelmy, die Klavierspieler d'Albert und Fr. Rummel und die Sängerin Lilli Lehmann mit.

Von grösseren Konzertvereinigungen, welche bereits in der ersten Wintersaison des Philharmonischen Orchesters 1882/83 dieses zu ihren Aufführungen engagierten, sind zu nennen: die Singakademie unter Professor Martin Blumner (8 Konzerte), der Sternsche Gesangverein unter Professor Rudorff (3), der Cäcilienverein unter Alexis Holländer (2), der Eichbergsche Gesang-, der Tonkünstler- und Wagnerverein (je 1). Auch arrangierte Herr Varesi 3 Konzerte (Solisten: Klavier Frl. v. Terminsky und Herr J. Kwast, Violine Herr Kotek), ebenso Herr Hanfstängl zwei Konzerte unter Mitwirkung der Pianistin Anna Grosser. Endlich gab das Orchester noch 3 Abonnementskonzerte, welche, um durch ihren Namen zu wirken, von den Herren Prof. Blumner,[2]) Rudorff und Joachim geleitet wurden.

Der erste Künstler, welcher sich zu einem eigenen Konzert das Orchester zum Begleiten engagiert hatte, war (3. Nov. 1882) der Pianist Heinrich Barth, dem zu Liebe Joachim dirigierte.

Zum Schluss der ersten Winterkampagne fanden im April 1883 noch 6 grössere Konzerte unter Prof. Klindworth, dem begeisterten Apostel Liszts und Wagners, statt; solistisch waren dabei thätig die Herren

[1]) Es erübrigt sich wohl, hier auf die Lebensschicksale und Verdienste dieses allgemein bekannten und geschätzten Künstlers einzugehen, der seit seinem 26. Jahre den Dirigentenstab führt und noch heute trotz seiner 70 Jahre die Kölner Gürzenich-Konzerte mit jugendlichem Feuer leitet.

[2]) In keinem der Nekrologe dieses kürzlich (16. Nov. 1901) gestorbenen langjährigen Dirigenten der Singakademie ist erwähnt, dass er seiner Zeit nach Kräften bemüht war, den Weiterbestand des Philharmonischen Orchesters zu sichern. Ich halte es hier nicht für nötig, näher auf Blumner, Rudorff und Joachim einzugehen; was letzteren betrifft, so verweise ich auf sein schönes Lebensbild, das wir Andreas Moser verdanken.

A. Reisenauer, W. Wilborg, Frz. Mannstädt (Klavier), Steph. Barcewitz und Sauret (Violine), der Cellist J. Klengel und die Sängerin Swiatlowski. Diese Konzerte hatten einen grossen künstlerischen Erfolg infolge der geistvollen [1]) Auffassung Klindworths, der auch weiterhin, gewissermassen ein Vorgänger und Geistesverwandter Bülows, einen nachhaltigen und vorteilhaften Einfluss auf das Philharmonische Orchester ausübte und ihm seine modernen Kunstanschauungen einimpfte.

[1]) Was verstand Klindworth z. B. aus der Auberschen Fra Diavolo-Ouverture herauszuholen! Klindworth, geb. am 25. Sept. 1830 in Hannover, hat nicht bloss als Pianist, als Lehrer des Klavierspiels, als Verfertiger der genialen Klavierauszüge des „Nibelungenringes" sich einen bleibenden Namen in der Musikgeschichte errungen, sondern auch als Dirigent und zwar namentlich der Konzerte des Wagner-Vereins; er lebt jetzt in Potsdam.

Fortsetzung folgt





In deutschen Landen geht die Sage, wer am Sonntag, am Tag des Herrn, geboren werde, den habe die Vorsehung mit wunderbaren Gaben ausgestattet: freundlich steuert ein gütiger Genius sein Lebensschifflein an Klippen und Brandungen vorbei, Not, Kummer und Sorge sind ihm fremd, was anderen missrät, gerät ihm wohl — schau, sagt das Volk, erblickt es (ach, wie selten!) einen wahrhaft glücklichen Menschen, das muss ein Sonntagskind sein! Auch Peter Cornelius, der liebenswürdige Wort- und Tondichter, war ein Sonntagskind, im zwiefachen Sinne: ward er doch am heiligen Abend, da die fromme Legende „Gottes eingeborenen Sohn“ herniederkommen lässt, geboren, war doch das Licht der Welt, das er erblickte, der leuchtende Glanz des hellerstrahlenden Christbaumes. Wahrlich, wer an solchem Feste den Eltern beschert ward, der muss wohl ein echtes Sonntagskind sein. Und so war's auch mit dem kleinen Peter.

Weihnachten ist das Fest der Kinder, die Kuchen und Nüsse, Spielzeug und Tand nicht gegen alle Schätze der Erde eintauschen, und käme der mächtigste Fürst, beschämt müsste er gestehen, auf der Glückswage gewogen, zu leicht befunden zu werden. Und so war's noch mit dem grossen Peter.

Zwar war ihm jene Wünschelrute, die die Sage — freigebig wie sie nun einmal ist — den Sonntagskindern zuspricht, nicht beschieden. Dafür hatte ihm aber eine gütige Fee ein köstliches Geschenk in die Wiege gelegt: die Poesie. Vor seinem Auge lichteten sich die grauen Nebelschleier des Alltags, ihm erstrahlte stets die goldene Sonne der Märchenwelt, und wo andere lieb- und achtlos vorbeigehen, da erblickte er mit dem Auge des geborenen Sehers die blaue Blume, die jenes schönere Reich der Phantasie erschliesst. Willig und froh entbehrte er Gold und Schätze, Ehren und Titel, war er doch im Besitze des Zauberwortes, das ihn mit einem Schlag in jenes Land versetzte, wo er, geschieden vom Weltwirrwesen, ein König in seiner Art war.

Ja, ein Dichter war der schlichte Mann, den nun schon fast ein Menschenalter die kühle Erde deckt, ein Dichter von Gottes Gnaden, in Worten und in Tönen — kein „Komponist“, nein ein Tonpoet. Könnten

wir seiner schöner gedenken, als indem wir ein Märchen von seiner Hand der Vergessenheit entreissen und als Festgabe seinen Freunden darbringen? Ja, ein Märchen soll er uns, seinen Enkeln, heute erzählen, er, der jetzt in seinem 77. Jahre als Greis im Silberhaar zu uns sprechen könnte. Und so sitzen wir denn zu seinen Füssen rings um die Ofenbank, und draussen fällt lautlos der dicke weisse Schnee hernieder, — Grossvater aber beginn also:

„In alten, alten Zeiten, lange vor der Schlacht von Sadowa, gehörte eine mächtige, grosse Stadt zum Deutschen Reich mit einem wunderbar hohen Turm, der wie ein Riesenfinger gen Himmel deutete, und einem wilden Garten, der so gross war, dass viel lustige Leute darin tanzen und viel Hirsche herumspringen und einsame Kopfhänger darin lustwandeln konnten, ohne dass eins dem andern auf den Fuss trat. Da wohnte in einer kleinen Hütte eine alte Botenfrau, die hatte sonst Schmerz und Lust in Brief und Zeitung, Weihnachtsgaben und Ostereier allüberall hingetragen, man kannte sie wie Glockenton und Kuckucksruf, bei alt und jung war sie willkommen, man nannte sie schlechtweg ‚Die Gemütlichkeit‘. Die war nun alt und gebrechlich geworden, und, wie es so geht, die Leute vergassen sie. Wenn auch wohl einmal eins oder das andere frug: ‚Wo ist denn nur die alte Gemütlichkeit hingekommen?‘, so fiel es doch niemand ein, für sie zu sorgen, ihr ein kleines Scherflein, ein Opfer zu bringen. Und als sie fühlte, dass sie sterben musste, rief sie ihre drei Buben zu sich, den Franzl, den Hansl und das Nandl, und sagte: ‚Kinder, ich muss sterben und bin arm und kann euch nichts vermachen, aber ich weiss was, und sag's euch, das bringt euch Ehr' und Segen, wenn auch nicht Gold und Gut, die machen ja nicht glücklich. Draussen im Garten sind drei Vogelnester, die sollt ihr suchen und jedem soll eins gehören. Du Franzl, kriegst das Nest mit der Wundernachtigall; wo die singt, da ist kein Herz so hart, es fühlt Wehmut und Lust, und alle Menschen werden dich lieb haben um ihretwillen. Du, Hansl, bekommst die Grasmück', die singt so geschwätzig und heiter, dass es Mädchen und Burschen in die Beine fährt und zum Tanze zwingt. Da wird's immer heissen: ‚Noch 'n Walzer! Hansl, noch 'n Walzer!‘ Für dich aber, mein liebes Nandl, ist die Lachtaube. Wer die hört, und wär' er noch so traurig, dem wird das Herz schüttern vor Lachen, und er wird Sorg' und Leid vergessen. Und wo eins von den drei Vöglein singt, da wird's den Leuten fast wunderlich zu Mut werden, als lebte eure alte Mutter noch.‘

Und sie starb, und die Söhne suchten die Nester und fanden sie und gingen in die Stadt mit dem hohen Turm, und alle Welt lauschte

entzückt ihren Vöglein. Und als sie früh starben, denn wie mochten sie die liebe Mutter lang überleben — da schwangen sich die Wundervögel in die Lüfte und singen nun überall, so weit die Welt ist, und erzählen noch lange das Märchen von den drei Buben und von der alten, deutschen Stadt, zu der die Wege jetzt fast verwachsen sind, als hätte sich der wilde, grosse Garten wie eine Dornhecke drum hergezogen.

Ja, wir kennen, wir lieben euch, Franz Schubert, Johann Strauss, Ferdinand Raimund! Ihr Lieblingskinder der alten deutschen Fee, ihr ureigensten Söhne unserer unverlierbaren, deutschen, geliebten Kaiserstadt Wien! Muss man dort gelebt haben, muss man den tiefen Ernst ohne Effekthascherei, den Frohsinn ohne Gemeinheit, den Humor ohne Bosheit Aug' in Auge gesehen haben, wie sie in Wien zu Hause sind, um den Zusammenhang des Schubertschen Liedes mit der unverwüstlichen Herzlichkeit, des Straussschen Walzers mit der Anmut und dem Übermut unverdorbenen Vergnügungstriebes, der Raimundschen Posse mit einer Lachlust, der alles Edle heilig bleibt, völlig zu verstehen, so führt doch jeder von diesen drei Genien auch den fernsten Fremdling unmittelbar in das Herz des Wiener Gemütslebens ein. Weil aber in diesem letzteren auch ein gutes Teil deutschen Wesens und Geistes enthalten ist, das kein Shylock ausschneiden soll, was wir ihm auch etwa schuldig sein möchten, weil gerade in den Werken dieser drei Wiener eines von den Wahrzeichen ist, an welchen alle Fremde den Deutschen überhaupt kennt, weil uns jede Einzelheit dieser drei Geister ebensoviel lieber ist als überwuchernde ausländische Gewächse, wie uns der Strauss'sche Walzer eine zarte deutsche Frau dünkt gegen die Strassendirne des Cancans von Offenbach, so fühlen wir uns gedrungen, keine Gelegenheit vorübergehen zu lassen, um das Ewige in dem Walten deutschen Geistes gegenüber den vergänglichen Änderungen der Landkarte zu betonen.

Ferdinand Raimund ist unser deutscher Gozzi; wenn ihn dieser durch feinere Form übertrifft, so hatte Raimund das Glück, in Musikern wie Wenzel Müller und Conradin Kreuzer Ergänzungen zu finden, welche der Gesamtwirkung seiner Stücke den Sieg sichern. Während unsere Tieck und Platen in ihrem aristokratischen Gebaren Werke gaben, die nur litterarisch wirkten, ohne Eigentum des Volkes werden zu können, so hat der praktische Dichter-Schauspieler kühn und naiv mitten ins Volksleben hineingegriffen und die unvergleichlichen Typen eines Valentin, eines Wurzel, eines Florian, für lange Zeit zu Lust und Behagen der Deutschen hingestellt. Wie der treue Lehensmann in der deutschen Heldensage ist hier der treue Diener, der sich selbst über den Herrn vergisst, der wahre volkstümliche Held. Was helfen uns alle die Geistreichheiten, die auf dem Papier stehen und in den zauberischsten Versen geschrieben sind! Menschen aus Fleisch und Blut, in Bewegung gesetzt zur Verkörperung der

ewigen Lehre, dass Herzensgüte und Lieb und Treue mehr sind, höher stehen als alle Güter der Welt, und das alles aufgeputzt mit dem buntesten Wechsel von Erscheinungen und Scenerieen, durchzogen von lachender, harmloser Laune — das ist wohl ein Werk, eines Dichters wert, da kann sich arm und reich, alt und jung an demselben, allen fliessenden Born erquicken, der wie unser Gerstensaft den Unterschied der Stände aufhebt. Der Dichter, dem so etwas gelingt, geht in die Adern der Nation über. Ein „Hobellied“ ist wie eine Grabschrift auf manches stille ehrenfeste Menschenleben, und manchem Deutschen mögen in den letzten Tagen und Stunden wohl noch die Worte im Herzen summen:

Da leg' ich meinen Hobel hin
Und sag' der Welt Ade!

An Raimund muss eine volkstümlich strebende Dichtkunst immer wieder den Anknüpfungspunkt suchen. Wir wundern uns, dass bei dem Überfluss an Dichtern und Musikern nicht neue Talente sich hervorthun, welche die bewegenden Ideen unserer Zeit in phantastischen Spielen anklingen lassen, die in dem Rahmen der Raimundschen Stücke beziehungsreiche poetische Gebilde entfalten könnten.“

Ja, aber, was ist denn aus unserem Märchen geworden? fragt ihr. Ei freilich, das war keine Geschichte, die mit der Hochzeit des Prinzen und der Prinzessin endigt, die, wenn sie nicht gestorben sind, heute noch leben. Oder war't ihr wirklich noch nicht bei jenem grossen Dänen zu Gast, bei Andersen, der auch solch fröhliche Geschichten für die kleinen Leute erzählt, die, hört sie ein Grosser, unter der Märchenhülle ihm manch ernste Lebensweisheit durchschimmern lassen. Aber noch etwas will ich euch verraten: Was ich hier aus vergilbten Blättern heraufbeschwor, es war eigentlich gar kein Märchen. Aber was war es denn sonst? Nun hört und staunt: Es war eine — Kritik. Eine Kritik? eine Kritik soll das gewesen sein? Das glauben wir nicht, hör' ich Herrn Publicum kopfschüttelnd rufen; merkwürdiger Fall, brummt wohl gar mancher Freund Nachtigall, der selbst schon im Intelligenzblatt von Schilda heimlich über den Heldentenor oder die Primadonna des Stadttheaters ein Tintenfass verkleckst, in den Bart. Ja, meine Herren, was ihr unter Kritik versteht, war's freilich nicht, ein Kunstanatom war Peter Cornelius nie, aber auf dem rechten Fleck sass ihm ein warmes Herz, das es redlich mit der Kunst meinte. Er war kein Tages- und Lohnschreiber, und nahm er die Feder zur Hand, so hatte er was zu sagen. Er übte als Musikschriftsteller jene heute so seltene Art der Kritik, deren Geheimnis innerliches Miterleben, künstlerisches Nachschaffen heisst, und so machten's die Besten schon vor ihm: E.T.A. Hoffmann

und Robert Schumann. So ist's ihm denn in seinem weltunkundigen Sinn passiert, dass er ein gemütvolles Märchen schrieb, als er über eine Aufführung von Raimunds „Der Diamant des Geisterkönigs" im Münchener Hoftheater am 7. Oktober 1867 für die „Süddeutsche Presse" eine Kritik liefern sollte.[1]) Die Herren Redakteure aber waren natürlich so praktisch, sofort zu begreifen, dass derlei Allotria in den Spalten einer ernsthaften, gar noch politischen Zeitung nicht geduldet werden dürften, — und liessen es ungedruckt. Freund Heinrich Porges aber rettete es vor dem drohenden Schicksale, in die ewige Nacht des Papierkorbes zu versinken, und nach seinem frühen Hinscheiden kamen die Blätter in meinen Besitz. In stillen Stunden habe ich oft und immer wieder drin gelesen, und mir war's, als hört' ich ein warmes Herz schlagen, als säh' ich in ein Paar tiefe, milde Augen. Die ruhen nun schon lange draussen auf dem Mainzer Kirchhof, und eine weisse Decke umhüllt wohl jetzt den schlichten Gedenkstein. Ihr aber singt seine fröhlichen „Weihnachtslieder" zum Gedächtnis des Tages, „da unter hellen Christgebeten die frohe Mutter ihn gebar".

[1]) Nur wenige hier fortgelassene Sätze am Schluss beziehen sich auf die Aufführung.





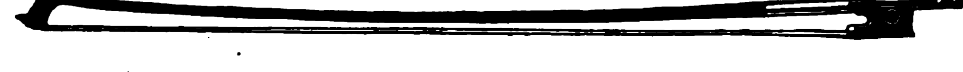
ANNA MILDER-HAUPTMANN

Der uns hier beschäftigende Zeitraum macht uns zunächst mit einigen hervorragenden Sängerinnen der ersten Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts bekannt, einer Zeit, die in der Geschichte der Tonkunst in bezug auf phänomenale Sangesgrössen wohl die Siegespalme davontragen dürfte.

Die uns hier interessierenden Frauen hängen mit Beethovens Fidelioschöpfung zusammen. —

Bekanntlich entstand unseres Meisters einzige Oper Fidelio (Leonore) in den Jahren 1803—1805.*) Die erste Aufführung der Oper — die in

*) Hier muss auf eine Errungenschaft der G. Nottebohmschen Forschung hingewiesen werden, die derselbe nach dem Erscheinen der bekannten Beethovenbiographieen in seiner Schrift: „Ein Skizzenbuch von Beethoven" aus dem Jahre 1803 (Leipzig 1880) dargeboten hat. Darnach hatte Beethoven nicht erst 1804, sondern bereits 1803 den Auftrag zur Komposition der Oper erhalten und auch bereits in diesem Jahre Skizzen entworfen. (Nottebohm a. a. O. S. 77.) Folgende Stelle der Nottebohmschen Schrift muss wörtlich folgen (S. 78): „Aus der Stellung, welche die im Skizzenbuche vorkommenden Stücke zur Oper ‚Leonore' einnehmen, ergiebt sich, dass sie höchstens ein Vierteljahr später fallen als die zur zurückgelegten Schikaneder schen Oper" [die Beethoven vor der Leonore komponieren sollte]. „Auf Grund früher angegebener Daten wurde also die Komposition der ‚Leonore' wahrscheinlich zwischen Mai und Oktober 1803, möglicherweise erst im Januar oder Februar 1804 begonnen. Der letzte Termin ist als der späteste zu betrachten. Unverträglich mit diesem Ergebnis sind die Angaben der Biographen Beethovens. So heisst es z. B. in Thayers Biographie (II, 263; 267), Beethoven habe 1804 den Auftrag bekommen, für das Theater an der Wien eine Oper zu schreiben und habe den Text zu „Fidelio" (Leonore) im Winter 1804—1805 erhalten. Ähnlich lautet's bei Schindler. — — Die Quelle, aus welcher beide geschöpft haben, ist keine andere, als die Mitteilung Friedr. Treitschkes im ‚Orpheus für das Jahr 1841' (S. 258)." Und nun weist Nottebohm überzeugend nach, dass Treitschke keinen Beweis für die Richtigkeit seiner Aussage beigebracht habe; seine Angabe werde auch durch keine anderseitige Bemerkung aus dem J. 1805 unterstützt oder bestätigt. Und dann das Resultat: „Seine [Treitschkes] Zeugenschaft kann für die Zeit der dritten Bearbeitung der ‚Leonore' [1814] geltend gemacht werden, nicht aber für die der ersten Bearbeitung." — Nach weiteren Argumenten wird klar festgestellt, dass die Komposition der Leonore „jedenfalls im Jahre 1803 begonnen" wurde (a. a. O. S. 79).



der ersten Bearbeitung drei Akte hatte — fand am 20. November 1805, Mittwochs, im K. K. priv. Schauspielhaus an der Wien statt.

Die allererste Leonore-Darstellerin — ja Beethovens eigentliches Tonmodell zu dieser Schöpfung — war Anna Milder. Es mag hierbei von Interesse erscheinen, das Wesentliche des Theaterzettels zur ersten Fidelioaufführung kennen zu lernen. Dieser beginnt:

„K. auch K. K. pr. Schauspiel an der Wien.
Neue Oper.
Heute Mittwoch den 20. November 1805 wird in dem k. auch k. k. priv. Schauspielhaus an der Wien gegeben zum ersten Mal

Fidelio
oder
Die eheliche Liebe.

Eine Oper in 3 Akten, frey nach dem Französischen bearbeitet von Joseph Sonnleitner.
Die Musik ist von Ludwig van Beethoven.

Personen:

Don Fernando, Minister . . . . , .	Hr. Weinkopf.
Don Pizarro, Gouverneur eines Staatsgefängnisses . .	Hr. Meier.
Florestan, ein Gefangener	Hr. Demmer.
Leonore, seine Gemahlin, unter dem Namen Fidelio .	Dlle. Milder.
Rocco, Kerkermeister	Hr. Rothe.
Marzelline, seine Tochter	Dlle. Müller.
Jaquino, Pförtner	Hr. Caché.
Wachehauptmann.	Hr. Meister.

Gefangene. Wache. Volk. — — etc. etc. —

Die erste Leonoresängerin gehörte zu den gefeiertsten Sängerinnen der ganzen Zeit. Hin und her wogte der Streit um die Art und Grenze ihres Talents. Aber nicht nur Musiker — Komponisten wie Kritiker beteiligten sich an dieser Fehde, sondern auch die Literaturgeister — Goethe obenan — wurden nicht müde, sich mit dem Phänomen: Anna Milder abzufinden. Eine zusammenhängende Darstellung vom Entwickelungsgang dieser ungewöhnlichen Künstlerin bedarf darum keiner weiteren Rechtfertigung.

Anna Pauline Milder-Hauptmann ist — nach den bewährtesten Zeugnissen — am 13. Dezember 1785, obwohl Salzburgischen Stammes — dennoch zu Konstantinopel geboren.*) Ihr Vater, Felix Milder, ein geborener Salzburger, war nämlich damals Konditor und Kaffetier beim K. K.

*) Eine gute Quelle über ihren Lebensgang bietet der Nekrolog von J. P. Schmidt dar, in der Leipziger Allgem. Musikalischen Zeitung vom 11. Juli 1838, No. 28, S. 449ff.; zu nennen sind auch die Tonkünstler-Lexika von Schladebach-Bernsdorff, von Ledebur u. A. Auffallenderweise giebt Dr. C. v. Wurzbach in seinem biographischen Lexikon Österreichs (Band 8) den „20. April“ als ihren Geburtstag an. —

österreichischen Gesandten Baron Herbert, und Annas Mutter Kammerfrau bei der Gemahlin des Botschafters. Bis zum fünften Lebensjahre atmete so die kleine Anna türkische Luft. Dann gings nach Rumänien, als der Vater Dolmetscher in Bukarest wurde. Im zehnten Lebensjahre — 1795 — kam Anna in ihr Heimatland und zwar nach Wien, nachdem sie mit ihren zehn Jahren bereits Herrin der französichen, italienischen, neugriechischen und wallachischen Sprache geworden war. Ihr Vater konnte sich jetzt ein Landgut in Hüttelsdorf bei Wien erwerben, wo denn auch Anna ihren ersten Musikunterricht vom Dorfschulmeister Tull erhielt. Seit ihrem sechszehnten Lebensjahre aber unterrichtete sie J. Haydns Lieblingsschüler S. Neukomm zwei Jahre hindurch im Gesang. Papa Haydn hörte nun selbst wiederholentlich diese begnadigte Sängerin und gebrauchte gemeinhin nach einer ihm vorgesungenen Arie das Wort von ihrer Stimme: „Liebes Kind, Sie haben eine Stimme wie ein Haus!" Das ward schnell ein geflügeltes Wort zu Gunsten unserer Sängerin.

Und nun sollte Anna Milder Bühnensängerin werden. Obwohl Mozarts Schwägerin beim Theaterdirektor Schikaneder ihr Auftreten auf dessen Bühne vermittelte, hatte sie bis zur endgültigen Entscheidung noch heisse Seelenkämpfe zu bestehen. Einer ihrer späteren Berliner Freunde, Parthey, in dessen Hause Anna so gern verkehrte, hat es uns verraten. Wegen ihrer wunderbar schönen und starken Stimme riet man ihr allgemein, zum Theater zu gehen, allein sie hatte gar keine Lust dazu. „Als es nun doch entschieden war," erzählte sie uns (Partheys) eines abends, „dass ich zum Theater gehen sollt, da hab' i mich hing'setzt, und einen ganzen Tag g'weint, aber nachher nit mehr."*)

Anna Milders Debüt war am 9. April 1803 als Juno in Süssmayers „Spiegel von Arkadien". Der Erfolg war ausserordentlich. Bereits ein Jahr darauf ward sie mit 2000 Fl. W. W. — gegen 500 Fl. bei Schikaneder — am Hofoperntheater angestellt. Nach und nach erweckte sie die Bewunderung aller Grosswürdenträger im Reiche Polyhymnias. — Da sie sich bald als Gluck-Sängerin hervorthat, ward ihr vom Neffen des Opernreformators eine besondere Auszeichnung zu teil. Nach der ersten Vorstellung der Alceste überbrachte ihr des Tonmeisters Neffe, Dr. Gluck, ein stattliches Miniaturbild des Komponisten und die Alceste-Partitur als Geschenk dar. Dieses Miniaturbild Glucks, das mit Edelsteinen eingefasst war, trug Anna Milder nachher stets bei festlichen Gelegenheiten auf einem Armbande.

Bald nun traten die zwei gewaltigsten Tonsetzer der Zeit mit Anna Milder in Verbindung: Cherubini und Beethoven. Ersterer schrieb

*) Gustav Parthey: Jugenderinnerungen. Handschrift für Freude. Berlin 1871. II, p. 86.

eigens für ihre Stimme seine Oper „Faniska“ und Beethoven seinen einzigen „Fidelio“, — um andere dii minorum gentium nicht noch weiter zu erwähnen.

Über den Verkehr Beethovens mit der Vertreterin der Titelrolle in seiner Oper zur Zeit der ersten öffentlichen Vorführung im Jahre 1805 haben wir zwar keine direkten Zeugnisse: allein wir dürfen aus Briefen des Tonschöpfers an seine verehrte Milder-Leonore in späteren Jahren — zumal 1814 und 1816 —, ferner aber aus Unterredungen, die Anton Schindler erst im Jahre 1836 mit dieser glorreichen Sängerin hatte, den berechtigten Schluss ziehen, dass dieser Verkehr ebenso rege, wie freundschaftlich, aber auch nicht ohne Dissonanzen war. Die Hauptdissonanz aber gestaltete sich — das darf man jetzt wohl unbedenklich behaupten — zu einem kunsthistorischen Ereignisse. Schindler nämlich vernahm in Aachen aus ihrem Munde, dass sie „hauptsächlich wegen der unschönen, unsangbaren, ihrem Organ auch noch widerstrebenden Passagen im Adagio der Arie in E-dur harte Kämpfe mit dem Meister zu bestehen gehabt, — jedoch vergeblich, bis sie 1814 entschieden erklärte, mit jener so gestalteten Arie nicht wieder die Bühne betreten zu wollen. Das wirkte“. (Schindlers Beethoven, III. Aufl. I, 135 f.) Ein Vergleich, — so fährt Schindler fort — der vorliegenden Arie mit der ersten Bearbeitung wird nicht minder zu Dank gegen diese Künstlerin auffordern, wie in dem verwandten Falle mit dem Bassisten Meier (dem ersten Pizarro-Darsteller).

Allgemein bekannt ist es, dass Beethovens Meisteroper zu Anfang nichts weniger als durchschlagen wollte. Das Publikum war nicht weniger kühl als die nachhinkende Kritik, was namentlich aus den damals viel gelesenen belletristischen Zeitschriften „Der Freimütige“ und aus der „Zeitung für die elegante Welt“ hervorleuchtet.

Nach dreimaliger Aufführung ward der Fidelio zurückgestellt, um im folgenden Jahre 1806, nachdem Beethoven mancherlei Abänderungen vorgenommen, auch die neue gewaltige Leonoren-Ouvertüre (Nr. 3) hinzugedichtet hatte, noch zwei Aufführungen zu erleben: am 29. März und am 10. April. — Im Gegensatze zu allen sonstigen autoritativen Darstellungen bemüht sich der Beethovenbiograph A. W. Thayer, die Schuld von dieser Fidelio-Grablegung anno 1806 auf Beethovens Schultern abzuwälzen (Beethovens Leben II, 305 ff.), aber ohne jegliche überzeugende Kraft.

Die „Zeitung für die elegante Welt“ enthält ein Referat über die Aufführungen anno 1806, welches Thayer im Zusammenhange seiner kritischen Darlegungen nicht berücksichtigt, aber merkwürdigerweise im Anhange vorführt. Dieses Referat ist jedoch durchaus geeignet, die Thayerschen Behauptungen zu entkräften. Darum mag dieser hochwichtige Bericht aus dieser Zeitung vom 10. Mai 1806 (Nr. 55, p. 455) hier folgen, um so mehr, als auch unsre Anna Milder darin vorkommt. Der Wiener

Korrespondent der „Zeitung für die elegante Welt" aber schreibt: „Beethovens Oper ‚Fidelio' erschien neu umgearbeitet im Theater an der Wien. Die Umarbeitung besteht in der Zusammenziehung dreier in 2 Akte. Es ist unbegreiflich, wie sich der Kompositeur entschliessen konnte, dieses gehaltlose Machwerk Sonnleithners mit der schönen Musik beleben zu wollen, und diese konnte, die niedrigen Kabalen des ehrenvesten — — — nicht mitgerechnet, der Effekt des Ganzen unmöglich von der Art seyn, als sich der Tonkünstler wohl versprochen haben mochte, da die Sinnlosigkeit der rezitirenden Stellen den schönen Eindruck der abgesungenen ganz oder doch grösstenteils verwischen. Es fehlt Herrn B. gewiss nicht an hoher ästhetischer Einsicht in seine Kunst, da er die in den zu behandelnden Worten liegende Empfindung vortrefflich auszudrücken versteht, aber die Fähigkeit zur Übersicht und Beurteilung des Textes in Hinsicht auf den Totaleffekt scheint ihm ganz zu fehlen. Die Musik ist jedoch meisterhaft, und B. zeigte, was er auf dieser neu angetretenen Bahn in der Zukunft wird leisten können. Vorzüglich gefallen das erste Duett und die 2 Quartetten, die Ouverture hingegen missfällt wegen der unaufhörlichen Dissonanzen und des überladenen Geschwirrs der Geigen fast durchgehends, und ist mehr eine Künstelei als wahre Kunst. Mslle. Milder, als verkleideter Fidelio, singt die für ihre liebliche, obwohl wenig gebildete Stimme genau berechnete Partie recht brav; nur kann sie zuletzt aus den Umarmungen ihres geretteten Gemahls sich gar nicht loswinden; auch die wegen ihrer einstigen äusserst schönen Figur sehr beliebte Mslle. Müller [als Marzelline] that ihr Möglichstes."

Diese Ausführungen — von teilweise wunderlicher Art — bestätigen jedenfalls im grossen und ganzen das Urteil des edelsten Freundes Beethovens, Stephan von Breunings und der andern Vertrauten des Meisters, dass der Erfolg des Fidelio vornehmlich an den Kabalen der Feinde des Komponisten scheiterte. Dann aber wohl auch am Texte selbst, der ja 1814 ganz neugestaltet wurde. — Der Fidelio versank 1806 in Todesschlaf, um erst 1814 zu neuem, unsterblichen Leben auferweckt zu werden.

Seit dieser Fideliozeit in den Jahren 1805 und 1806 blieb Beethoven in unausgesetzter freundschaftlicher Verbindung mit Anna Milder. Wo er in irgend einer neuen Komposition eine hervorragende Sangeskraft nötig hatte, zumal wenn er an eine Musikakademie dachte: da stand diese Sängerin stets im Vordergrunde der Ereignisse. Also auch im Jahre 1808.

Am 22. Dezember dieses Jahres fand die denkwürdige Akademie Beethovens im Theater an der Wien statt, welche folgendes phänomenale Programm mit lauter neuen Beethovenschen Kompositionen umfasste: Erste Abteilung: 1. Eine Symphonie, unter dem Titel: Erinnerung an das Landleben, in F-dur [Pastoralssymphonie]. 2. Arie. 3. Hymne mit

lateinischem Text, im Kirchenstil geschrieben, mit Chor und Solos. 4. Klavierkonzert, von ihm selbst gespielt. Zweite Abteilung: 1. Grosse Symphonie in C-moll. 2. Heilig, mit lateinischem Text, im Kirchenstyl geschrieben mit Chor und Solos. 3. Fantasie auf dem Klavier allein. 4. Fantasie auf dem Klavier, welche sich nach und nach mit Eintreten des ganzen Orchesters, und zuletzt mit Einfallen von Chören als Finale endet.

Über dieses Dezemberkonzert von musikgeschichtlicher Bedeutung ist erstaunlich viel geschrieben worden. Es seien nur die hervorragenden Zeitgenossen des Meisters: sein Schüler Ferd. Ries, Kapellmeister J. F. Reichardt und L. Spohr genannt, die alle drei persönliche Zeugen dieser denkwürdigen Akademie waren. Uns hat jedoch hierbei nur das zu beschäftigen, was mit der Sängerin Anna Milder in Verbindung steht. — Beethoven musste für die hier aufgeführte „Arie" eine hervorragende Solosängerin haben. Es galt, die allerdings nicht neue Komposition: Scene und Arie „Ah perfido, spergiuro" (op. 65) vorzuführen. Wie immer, wandte sich Beethoven zuerst an Anna Milder, die auch ohne weiteres dem Wunsche des Komponisten nachzufolgen versprach. Alles war im schönsten Gange, wie ja aus folgendem bekannten Briefchen an den Tenoristen und Florestansänger Röckel hervorleuchtet, ein Billet, das uns darthun kann, wie der stolze Beethoven im Verkehr mit Primadonnen auch einmal unübertrefflich devot erscheint. So lesen wir denn:

„Lieber Röckel! machen Sie Ihre Sache nur recht gut bei der Milder. Sagen Sie ihr nur, dass Sie heute sie schon in meinem Namen voraus bitten, damit sie nirgends anders singen möge. Morgen komme ich aber selbst, um den Saum ihres Rockes zu küssen (!!). Vergessen Sie doch auch nicht die Marconi, und werden Sie nicht böse auf mich, dass ich Sie mit so Vielem belästige. Ganz Ihr Beethoven."

Der in Liebesdiensten für Beethoven so eifrige Sänger Röckel weiss jedoch auch sehr drastisch zu erzählen, wie es kam, dass Anna Milder in seiner Akademie dennoch nicht mitwirkte. Um diese Zeit nämlich stand unsre Sängerin unter dem Banne der verhängnisvollen Liebeswerbung des Juweliers Hauptmann. Mit diesem nun geriet Beethoven kurz vor dem Konzerte in einen lebhaften Streit, in dessen Verlaufe der leidenschaftliche Tonmeister dem Juwelier einen „dummen Esel" aufbrummte. Der empörte Hauptmann verbot in seinem Zorne darauf seiner erwählten Herzenskönigin, in Beethovens Konzerte mitzuwirken. — Also vollzog sich's. — Mit Mühe und Not gelang es endlich, einen Ersatz für Anna Milder in des Violinisten Schuppanzigh Schwägerin, Frl. Josephine Killitschky, zu finden, der nachmals so berühmt gewordenen Frau Justizrat Schulze in Berlin.

Inzwischen war Anna Milders Sängerinruf fast ins Grenzenlose gewachsen, obwohl es weder jetzt noch späterhin an Stimmen gebrach, die ihr künstlerisches Ansehen zu schmälern bemüht sind. — Eben war der



Kapellmeister Reichardt genannt worden, der sich in den Jahren 1808 und 1809 in Wien befand. Diesem seinem Aufenthalte verdanken wir seine wichtigen Vertrauten Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien u. s. w., in 2 Bänden. — Im November 1808 sieht Reichardt unsre Sängerin in Weigls Oper „Das Waisenhaus", die Oper gewinnt für ihn durch die Darstellerin der Aufseherin der Anstalt ein immer wachsendes Interesse. Dabei fällt Reichardt (a. a. O. I, 143) dieses Urteil über Anna Milder: „Ihre Stimme ist eine der allerschönsten und grössesten, die ich in meinem Leben gehört habe, so voll, so durchaus rein und gleichklingend, ihre Vortragsmanier so überaus weise und schön. Mich hat nicht leicht eine Sängerin so ganz befriedigt. Auch ihre Gestalt ist edel und ihr Gesicht und Mienenspiel bedeutend und ausdrucksvoll." Bald darauf wird es Reichardt „so wohl," Glucks Iphigenia von der „prächtigen Milder" zu hören. Hier stellt er sie weit über die damalige Berliner Berühmtheit, Frau Schick. Besonders hebt jener Autor jetzt noch ihre „echt tragische Repräsentation" hervor, die sich „ohne alle affektierte Operntritte und Schritte, und Verdrehungen des Leibes und Halses" kundgiebt. (I, 157.) Und so noch öfter in diesen Briefen, aus denen noch folgende interessante Stelle dargeboten sein mag (Märzbrief 1809; II, 84): „Noch eine grosse Künstlerin wird hier ausserordentlich und allgemein bedauert. Es ist die sogenannte Imperatrice Sessi, deren Stimme von so grosser Schönheit und Fülle gewesen, dass man Kenner oft mit vieler Feinheit und Einsicht streiten hört, ob ihre oder der Dmlle. Milder Stimme schöner war."

Endlich gelingt es Reichardt, die persönliche Bekanntschaft unserer Sängerin zu machen, die eine Hauptpartie in seiner von Collin gedichteten Oper „Bradamante" übernahm. (Vgl. a. a. O., I, 379 f.) Einmal beschert uns Reichardt dabei einige für das Wesen der Stimme allgemeininteressante Gedanken, wie folgt: „Neulich habe ich auch mit der Demoiselle Milder die ersten Akte meiner Bradamante durchgegangen und die auffallende Erfahrung gemacht, dass ihre schöne Stimme, auch in der Nähe, beim Fortepiano ebenso weich und voll ist, als in der Ferne. Eine sehr seltene Eigenschaft. Grosse, volle Stimmen, die einen weiten Raum ganz ausfüllen, pflegen in der Nähe fast immer etwas unangenehm Schnarrendes, als hörte man das Triebwerk der Maschine, — oder gemässigt, etwas Bedecktes zu haben. Ihre Stimme erhält sich auch in der Nähe ganz in ihrem Charakter. Ich hatte auch die Freude, zu sehen, dass ihr die Rolle der Bradamante ganz anpasste, und keine Note zu ändern war." — — — (I, 430, Februar 1809.)

In demselben Jahre, in dem Reichardt in vollen Tönen das Lob unserer Sängerin sang, ward derselben auch die besondere Auszeichnung zu teil, vor Napoleon in Schönbrunn bei Wien zu singen. Das Treiben der vornehmen Welt in Schönbrunn zur Zeit, als sich — um mit Hegel

zu reden — „der Weltgeist zu Pferde“ daselbst hofieren liess, beschreibt der anonyme Verfasser der „Traditionen zur Charakteristik Oesterreichs, seines Staats- und Volkslebens unter Franz dem Ersten“ in sehr anschaulicher Weise. Wir entnehmen ihm folgende Probe (I, 223): „Haydn starb und kaum horchte man hin. Der Mechanikus Mälzel, der seinen Trompeter auf dem Balkon des Schönbrunner Schlosses hatte blasen lassen und mit dessen Schachspieler der Universalkaiser sich auf einen Zweikampf eingelassen, überragte jetzt alle Tonsetzer [?] des neuen, alle Magier des mittleren Zeitalters. Die Blüte der schönen Welt, was Wien an grossen Existenzen und vornehmen Reizen aufzuweisen hatte, lagerte aber in den Landhäusern nächst Schönbrunn; ergötzte sich an den Paraden der Garden und ergötzte abends den hohen, aber ungebetenen Gast und seine Marschälle im Schlosstheater, wo Ronconi und die Balsamini aus Mailand, Taglioni und die Costone mit der noch jungen Milder und der schon sehr alten Campi, mit der anmutigen Laucher, mit Weinmüller — dem deutschen Lablache — und Vogel, dem gemütvollsten der Sänger, um den Preis rangen.“

Und Anna Milder sang vor dem zeitigen Weltherrscher Napoleon, im ganzen etwa siebenmal. Derselbe fand so grosses Wohlgefallen an dieser imposanten Sängerin*), dass er sie für Paris engagieren liess. Alles war fix und fertig — als sie der verhängnisvollste Schritt ihres Lebens veranlassen musste, den glänzenden Kontrakt wieder rückgängig zu machen. Anna Milder verheiratete sich nämlich im Jahre 1810 mit dem obengenannten Juwelier Peter Hauptmann. Obwohl Frau Milder-Hauptmann im folgenden Jahre Mutter eines Töchterchens ward, gestaltete sich diese Ehe doch zusehends unglückseliger, so dass nach mehreren Jahren eine Auflösung der Ehe erfolgen musste. Demzufolge nannte sich unsre Sängerin späterhin nur: Frau Milder. Ihr ehemaliger Gatte erreichte, wie Dr. C. v. Wurzbach in seinem bekannten grossen Lexikon der Berühmtheiten Österreichs mitzuteilen weiss, ein zwar sehr hohes, aber mehr denn ruhmloses Alter. Peter Hauptmann hatte viele Ehrenämter bekleidet, war sehr reich und gutmütig, galt als Mann von Bildung, unterhielt längere Zeit sogar ein eigenes Haustheater. Seine Gutmütigkeit jedoch brachte ihn an den Bettelstab. Seit dem 1. Dezember 1847, etwa zehn Jahre nach Anna Milders Tode († 1838), fand der einst so reiche Juwelier Hauptmann ein Unterkommen im Armenversorgungshause zu Ybbs, wo er — im Alter von 95 Jahren — 1858 an Altersschwäche verstarb.

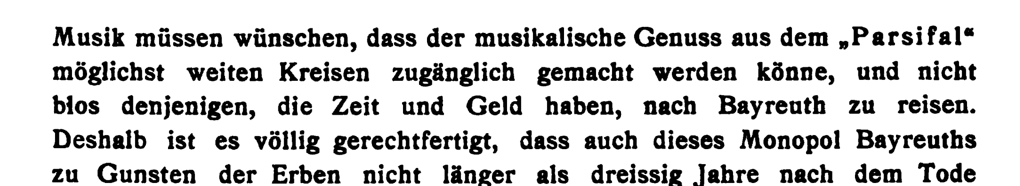
*) Wie v. Ledebur in seinem Berliner Tonkünstlerlexikon sub voce „Milder“ mitteilt, habe Napoleon dabei ausgerufen: „Voilà une voix, depuis longtemps je n'ai pas entendu une telle voix!“

Fortsetzung folgt

IE

:he

:rb
eis
:ag
'itt
ze
rei
sol
ge
e
ge
ss
d
B
ur
:tz
D
ntl
rs
rf
e
o
be
s
,
en
st
en
at
iis
r
re



Musik müssen wünschen, dass der musikalische Genuss aus dem „Parsifal" möglichst weiten Kreisen zugänglich gemacht werden könne, und nicht blos denjenigen, die Zeit und Geld haben, nach Bayreuth zu reisen. Deshalb ist es völlig gerechtfertigt, dass auch dieses Monopol Bayreuths zu Gunsten der Erben nicht länger als dreissig Jahre nach dem Tode Wagners erhalten werde."

Eugen Richter ist hier in jeder Weise falsch unterrichtet: erstens, indem er meint, „Parsifal" sei jedenfalls ein den andern Schöpfungen Richard Wagners völlig gleichartiges Werk und könne daher ebenso wie diese allen Operbühnen anvertraut werden; zweitens, indem er Bayreuth bei dem Bestreben, den „Parsifal" dauernd für sich zu monopolisieren, materielle Motive unterschiebt; drittens, indem er wähnt, Bayreuth sei nur für die Reichen.

Da sich der Deutsche Reichstag, also die gesetzliche Vertretung des ganzen Deutschen Reiches, in seiner Mehrheit den Ausführungen Eugen Richters angeschlossen, und da auch von der starken Minorität niemand eine Lanze für Bayreuth gebrochen hat, so gehen wir nicht fehl mit der Behauptung, dass im allgemeinen in Deutschland über diese drei Fragen falsche Ansichten verbreitet sind, und dass es somit für uns zunächst das Wichtigste ist, eben diese Allgemeinheit über die drei Punkte aufzuklären:

1. **Was ist „Parsifal", und inwiefern nimmt er allen anderen Dramen gegenüber seinem innersten Wesen nach, also dauernd, eine Sonderstellung ein?**
2. **Sind die Bayreuther Festspiele ein ideales, nationales Kunstinstitut oder ein materielles, privates Unternehmen der Erben Richard Wagners?**
3. **Sind die Bayreuther Festspiele nur den wohlhabenden Kreisen zugänglich?**

Erst nach Beantwortung dieser drei Fragen werden wir zu erwägen haben, was in der „Parsifal"-Schutzfrage zunächst zu thun ratsam sein dürfte.

Wenn wir uns der ersten Frage zuwenden: „Was ist „Parsifal", und inwiefern nimmt er allen anderen Dramen gegenüber seinem innersten Wesen nach, also dauernd, eine Sonderstellung ein?", so müssen wir uns vor allen Dingen zuvor darüber klar werden: Was ist Richard Wagner, und welche Stellung nimmt er in der Kunstgeschichte ein?

Wenn man oft hören kann, dass kein Meister jemals so verherrlicht, ja vergöttert worden sei wie Richard Wagner, so kann man dem wohl nicht widersprechen. Aber andererseits lässt sich ebensowenig leugnen, dass kein genialer Künstler in so hohem Masse bekämpft und falsch be-



urteilt worden ist, wie Richard Wagner, ja dass er in einem gerade hochwichtigen Betracht noch heute gänzlich unrichtig, beziehentlich ungenügend, erkannt wird. In weitesten, ja selbst in hochgebildeten, nur eben der Kunst nicht gerade sehr nahestehenden Kreisen hält man Richard Wagner einzig und allein für einen grossen Musiker und Komponisten, insbesondere Opernkomponisten. Nun, dass der Bayreuther Meister zu den grössten Tonheroen gehört, ist heute allgemein anerkannt und wird höchstens noch hie und da von stumpfsinnigen Musikanten geleugnet, die über das Äusserliche, das Kompositionstechnische und Formale der Musik nun einmal nicht hinaus können und sich einzig und allein an bestimmte musikalische Formen klammern, wie sie sich in der sogenannten klassischen Musikperiode bis zur Erreichung einer inneren Vollendung entwickelt hatten. Gewiss ist, dass diese Formen zur Aufnahme eines rein musikalischen Inhaltes vorzüglich geeignet sind und zum grossen Teil deshalb dauernd bestehen bleiben dürften. Eine andere Frage ist aber die, ob sich die Musik einzig und allein auf diese klassischen Formen zu beschränken habe, und ob diese Formen auch für die Oper die geeignetsten sind. Die sogenannte absolute Musik überschritt eben diese Formen mehrfach, z. B. in der „Symphonischen Dichtung“; in der Opernmusik bekämpfte sie vor allen und mit endgültigem Siege Richard Wagner durch seine theoretische und praktische, in allmählicher Selbstentwickelung erfolgende Gründung des sogenannten Musikdramas oder musikalischen Dramas. Aber die grosse Mehrheit des Publikums, welches grösstenteils eben dieses musikalische Drama durch die Gewohnheit bereits acceptiert und wenigstens stillschweigend anerkannt hat, vergisst noch heute meist, dass diese Reform sich durchaus nicht auf den musikalischen Teil der Oper beschränkte, sondern sich ganz wesentlich auch auf ihre dichterische Gestaltung erstreckte. Richard Wagner ersetzte das Libretto durch die Dichtung. Hierzu genügte aber der Komponist nicht; der Meister musste auch Dichter sein: und er war Dichter im höchsten Masse, tiefschauender Dichter und gewaltiger Denker zugleich! Damit man ein gewiss unparteiisches Urteil über Richard Wagner als Dichter kennen lerne, citiere ich eine Stelle aus Johannes Volkelts, Universitätsprofessors in Leipzig, Buche: „Die Ästhetik des Tragischen“ (München, 1898, C. H. Becksche Verlagsbuchhandlng; S. 417): „Freilich wird es nur einem wirklich grossen Dichter gelingen, den modernen Leser ohne peinlichen Widerstand in den Vorstellungskreis eines — wenn auch nur künstlerischen — Glaubens an ein übernatürliches Schicksal, sei es antiker, christlicher oder anderer Art, zu versetzen. Eines der gewaltigsten Beispiele dafür ist Wagners Nibelungenring. Ich sehe dabei ganz ab von der Musik; schon durch die Dichtung als solche wird der verständnisvolle Leser derart über-



wältigt, dass er sich mit den Mächten, Ordnungen, Leidenschaften, Schmerzen jener Götter und Übermenschen eins fühlt".

Freilich wird in den deutschen Litteraturgeschichten Richard Wagner unverzeihlich vernachlässigt und fast niemals selbständig darin behandelt. Dass dies von bedenklichsten Folgen für die lernende Jugend sein muss, liegt klar auf der Hand! Erst in allerneuester Zeit tritt hier Wandel ein; das Verdienst, auch von litterarisch-historischer Seite Richard Wagner zuerst richtig erkannt und gebührend gewürdigt zu haben, gebührt den Professoren Heinrich Kurz und Max Koch. Wie sehr es aber noch, man möchte sagen, in der Gewohnheit liegt, Richard Wagner einseitig als Musiker aufzufassen, erhellt aus einem Vorschlag, der gelegentlich der Dresdener Wagnerdenkmalsfrage daselbst öffentlich gemacht wurde: nämlich Weber und Wagner nebeneinander vor das Opernhaus zu stellen. Nun wäre man zwar ein schlechter „Wagnerianer", wenn man Webers grosse nationale und künstlerische Bedeutung verkennen oder zu schmälern suchen wollte; auch weiss jeder Dresdener, dass Weber und Wagner für die Entwickelung der Dresdener Oper gleich wichtig sind: aber deshalb beide Meister nebeneinander zu nennen und zu stellen, wäre doch kein hoher Standpunkt! Man lerne doch endlich begreifen: Richard Wagner fasst die künstlerischen und ästhetischen Bestrebungen zur Erzielung eines deutschen Nationaldramas, wie sie unsere klassische Dichtungsepoche bis zu Goethe und Schiller charakterisieren, einerseits und die Ergebnisse der Entwickelung unserer klassischen Musikperiode von J. S. Bach bis zu Mozart und Beethoven andererseits zur Schaffung des alle Künste in reinster Freiheit umfassenden, musikalischen oder Wort-Ton-Dramas zusammen, welches H. St. Chamberlain wohl richtiger als „das deutsche Drama" bezeichnet, und welches jedenfalls von den zahlreichen, nach Bayreuth pilgernden Ausländern als solches erkannt wird. Durch seine Neuschöpfung will Richard Wagner dem recitierten Drama durchaus nicht die Berechtigung absprechen. Erstens hat er selbst gesprochene Dramen ausführlich entworfen, und zweitens schliesst sein Gesamtdrama das Reinhistorische aus, nebst anderen grossen Gebieten, welche somit dem recitierten Drama als ausschliessliche Domäne verbleiben. Auch der sogenannten absoluten Musik will der Meister nicht die Lebensader unterbinden: wie könnte sonst sich ein Franz Liszt ihm so unbedingt angeschlossen haben, und wie könnte sonst ein Richard Strauss sein begeisterter Jünger sein? Auch wollen wir „Wagnerianer" unseren Meister wohl neben Goethe und Schiller, neben Mozart und Beethoven stellen, aber nicht über diese! Erstens ist jedes Genie schon an und für sich als solches unvergleichlich. Zweitens aber unterscheidet sich Richard Wagners Genie von dem der Genannten nicht quantitativ,



sondern qualitativ: der Bayreuther Meister war ein zusammenfassendes Genie, und deshalb hauptsächlich nimmt er eine solche Ausnahmestellung unter allen Grossen ein; deshalb ist er nicht „Auch-Einer“, sondern „der Einzige“! Nur Thorheit und Unverstand können hinter solchen Worten eine Überhebung Richard Wagners über die anderen Genien suchen, an denen unser Volk — dem Himmel sei Dank! — so überreich ist!

In Richard Wagners Dramen ist die Musik die innere Handlung. Sein Orchester ist gleichzeitig Herz und Hirn seines Kunstwerkes; Hirn ist dabei allerdings nur im Sinne des Denkvermögens zu verstehen, so dass also hier das Orchester zugleich den innersten Willen und die schweigende Erkenntnis im Drama ausspricht. Die Form der Musik des Gesamtkunstwerkes wird somit durch den Gang der Handlung des Stückes bestimmt, während andererseits die Handlung ihrem tiefsten Sinne nach wieder erst durch diese Musik verständlich gemacht wird. Deshalb haben sich Richard Wagners Werke so schwer und so langsam Bahn gebrochen; seine Kunst musste sich ihr Publikum erst heranbilden, und auch heute noch hat sie im allgemeinen und ausserhalb Bayreuths, sowie abgesehen von einzelnen, allerdings immer zahlreicher werdenden Verständigen, nur erfreuliche Anfänge dazu gemacht, welche zu den besten Hoffnungen für die Zukunft berechtigen.

Nun schuf der Bayreuther Meister seine Werke für sein deutsches Volk und durch dieses für die Welt. Das deutsche Volk möchte diese Werke nun immer und überall geniessen können; dies ist seine laut erhobene Forderung: denn es hält sich zum Antritt und zur Hütung dieses grossen Erbes nicht nur für berechtigt, sondern — wie es scheint — auch bereits für befähigt. Nun muss man daraufhin die Frage aufwerfen: Wo ist es noch verwehrt, Wagnerische Werke zu sehen und zu hören, wo nur sonst die künstlerischen Mittel eine einigermassen an Richard Wagners künstlerische Absicht gemahnende Aufführung ermöglichen? Sind nicht seine ersten Dramen „Der fliegende Holländer“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“, längst Repertoirstücke aller deutschen Bühnen? Kann man nicht auf allen grösseren und selbst mittleren Theatern die germanische Welt des „Ring des Nibelungen“ entstehen, untergehen und erlöst werden sehen? Führt man nicht überall, wenn auch als seltene, ernste Gabe, das Drama der Weltverneinung „Tristan und Isolde“ auf? Jubelt nicht überall das Volk dem Drama deutscher Weltanschauung, den „Meistersingern von Nürnberg“ zu? Ist das noch nicht genug, das euch der Eine gab? Warum wollt ihr auch noch den „Parsifal“ bei euch zu Hause haben? Wisst ihr, was der „Parsifal“ ist und bedeutet?

Sein Meister und Schöpfer selbst hat ihn als Bühnenweihefestspiel bezeichnet und dadurch ausdrücklich von seinen andern Werken geschieden.

Wohl erzählt euch schon seit langem Lohengrin von dem hehren Glanze und der Herrlichkeit des Gralstempels, und ihr empfindet Sehnsucht danach! Doch liegt das Heiligtum des Grales jenseits weiter, einsamer Pfade; ihr alle dürft seinen Segen spüren; aber nur der Berufene darf ihn schauen. Denn die heiligsten Güter der Menschheit hütet der Gral: „Daraus er trank beim letzten Liebesmahle, das Weihgefäss, die heilig edle Schale, darein am Kreuz sein göttlich' Blut auch floss, zugleich der Lanzenspeer, der dies vergoss." — Im musikalischen Vorspiel zu „Parsifal" schaut ihr den christlichen Himmel offen und seht Christum am Kreuze leiden und sterben. Im Verlauf des eigentlichen Dramas werden euch das heilige Abendmahl, die Taufe und andere Sakramente sinnlich vorgeführt; Bussübungen, fromme Betrachtungen und Gebete füllen einen grossen Teil der Handlung aus, deren Schluss euch völlig von der Erde zu entrücken scheint, während ihr schon von Anfang an nicht auf dem Boden des gemeinen Menschenlebens standet. „Erlösung dem Erlöser" verkündet sein erhabener Schlussgesang! Und dies alles, glaubt ihr, sei euer Theater auch würdig und fähig zu bieten, wo man vielleicht tags darauf eine moderne italienische Jahrmarktsoper oder ein leicht geschürztes Ballet aufführt? Glaubt ihr, dass eure Künstler mit dem nötigen Ernste und mit dem Gefühl weihevoller Sammlung an dieses erhabene Werk gehen würden, wenn sie es mitten unter völlig heterogenen Werken berufs- und repertoirmässig darstellen und vorführen sollten? Oder glaubt ihr, dass ihr selbst inmitten eurer Berufsgeschäfte und Tagessorgen die Stimmung und die Ruhe mitbringt, deren dieses Drama unbedingt bedarf, um aufgenommen und verstanden zu werden? Nur der Mensch, der im Augenblick des Geniessens völlig frei ist, nur sich und nicht der Welt mit ihren Forderungen angehört, mit einem Worte, „gesammelt" ist, vermag eine Symphonie Beethovens ganz in sich aufzunehmen (die meisten Leute heucheln bei solcher Gelegenheit Verständnis und Entzücken!): um wieviel mehr muss der Mensch gesammelt und geweiht sein, der sich würdig fühlen will, einer Aufführung des „Parsifal" beizuwohnen! Hier soll keiner opponieren, der nicht die Bekanntschaft dieses Werkes in Bayreuth gemacht hat! Der tief religiöse, das Heiligste und Ewige im Menschen ergreifende Charakter der Handlung des „Parsifal" verbietet es durchaus, dieses Festspiel den anderen Bühnen auszuliefern. — Die Wandeldekorationen, Klingsors Zauberturm und Zaubergarten, der Gralstempel mit seinem Glanz und seinen Glocken u. a. würden zwar zunächst den Reiz unerhörter Neuheit auf allen Bühnen machtvoll ausüben; das „Stück" würde ungemein „ziehen": aber abgesehen davon, dass der Meister sein erhabenstes Werk nicht geschaffen hat, um beutegierigen Theaterdirektoren reiche Einnahmen zu verschaffen, können eben diese Direktoren überzeugt sein, dass für ein der „Zerstreuung" bedürftiges

Publikum, d. h. also für ein gewöhnliches Theaterpublikum überhaupt, der „Parsifal“ bald in den Geruch der Langweiligkeit kommen würde (obwohl er dann ein „Ballet im zweiten Akte“ hätte, indem die Blumenmädchenscene bei den an jeder Bühne vorhandenem Mangel an genügenden hervorragenden Kräften unweigerlich bald in eine Art Chorballet verwandelt werden würde). Die Theater würden also voraussichtlich nicht einmal „Geschäfte“ mit dem „Parsifal“ machen.

Wenn wir aber den „Parsifal“ von den gewöhnlichen Bühnen verbannt wissen wollen: bietet uns Bayreuth die Garantie einer würdigen Hütung dieses Werkes? Wir kommen damit zu unserer zweiten Hauptfrage: „Sind die Bayreuther Festspiele ein ideales, nationales Kunstinstitut oder ein materielles, privates Unternehmen Richard Wagners?“

Erich Kloss hat zuerst darauf aufmerksam gemacht, dass in diesem Jahre nicht nur das 25 jährige Jubiläum der Bayreuther Festspiele, sondern gleichzeitig auch das 50jährige Jubiläum des Bayreuther Gedankens gefeiert werden konnte. In seiner praktischen Theaterthätigkeit, sowie aus den Erfahrungen, die er mit den Aufführungen seiner eigenen älteren Werke gemacht hatte, hatte Richard Wagner erkannt, dass sein Gesamtkunstwerk auf den gewöhnlichen Bühnen zunächst nicht sinngemäss dargestellt werden könne, sondern dass er dazu eines besonders konstruierten Theaters, einer ausdrücklich für diesen Kunstzweck geschulten Künstlerschaft und eines sorgfältig durch Wort und Schrift gebildeten Publikums bedürfe. Nach unsäglichen Mühen, beispiellosen Nöten, bitteren Leiden und aufregenden Kämpfen hatte endlich der Meister in Bayreuth sein Ziel erreicht. Dort führte man 1876 den „Ring des Nibelungen“ auf mit auserlesener Künstlerschaft, vor einem aus allen Himmelsgegenden eigens herbeigeströmten Publikum, in einem eigenen Hause, so vollkommen es bei dem unerhört Neuartigen des Unternehmens möglich war. Dies waren die ersten Bayreuther Festspiele. Schon die Eigenart des, noch heute mit geringen Abänderungen erhaltenen und benutzten Festbaues unterschied diesen völlig von andern Theatern. Der Umstand, dass der Zuschauerraum ein einziges, nur in der hinteren Mitte von Logen gekröntes Amphitheater bildet, verhindert die Zuschauer am gegenseitigen Begaffen (wozu auch die Raumverdunkelung während der Vorstellung beiträgt) und zwingt sie, die ganze Aufmerksamkeit auf die Bühnenvorgänge zu konzentrieren. Der Orchesterraum ist nicht nur verdeckt, sondern so eigentümlich zwischen Zuschauerraum und Bühne eingebaut, dass man seine Lage kaum erkennen kann. Verschiedene technische Vorrichtungen ermöglichen eine anderwärts unmögliche Einheit der Klangwirkung und mildern dabei die physische Klanggewalt so, dass auch bei leidenschaftlichsten Orchesterausbrüchen die Gesangsstimme deutlich zu hören ist, und zwar wunderbarer Weise, ohne



dass dadurch die Macht der Klänge auf den Zuhörer im geringsten einbüsste. Durch die eigentümliche Placierung des Orchesterraumes, sowie durch die Säulenreihen, welche die Stelle der Seitengalerieen und Seitenlogen anderer Theater vertreten, wird nach ganz einfachen perspektivischen Gesetzen eine scheinbare (also für die Einbildungskraft der Zuschauer wirkliche) Vergrösserung und Zurückschiebung der ohnehin schon ungemein geräumigen Bühne erzielt, wodurch die Bühnenvorgänge in eine ideale Ferne gerückt werden. Rechnet man hierzu noch die liebliche Lage des Festspielhauses auf dem waldgrünen Hügel mit dem herrlichen Blick auf die Stadt und das ferne Gebirge, ferner das feierliche Sammeln der Festspielgäste vor jedem Aufzuge durch vier, nach allen Himmelsgegenden rufende Bläser, so hat man das Äusserliche zusammengefasst, was Bayreuth von andern Theatern unterscheidet. Für diejenigen Leser, die noch nicht in Bayreuth waren, war es notwendig, dass auch hierüber wieder einmal ausführlicher gesprochen wurde; denn auch über dieses Thema hat man vielfach Unbefangene zu täuschen und dadurch von Bayreuth fernzuhalten gesucht. So höhlte man in einem Hoftheater vor Jahren den vordersten Teil unter der Bühne aus, so dass ein Teil der Musiker unter den Bühnenfussboden zu sitzen kam, also verdeckt war; und die Zeitungen schrieben dann, man habe nun wenigstens ein teilweise verdecktes Orchester nach Bayreuther Muster! Das nicht unterrichtete Publikum musste solche Märchen einfach glauben.

In diesem Bayreuther Festpielhause führte man als zweites Festspiel 1882 das Bühnenweihefestspiel „Parsifal“ auf unter der Ägide des noch lebenden und das Ganze (wenn auch nicht die Aufführungen selbst) dirigierenden Meisters und Schöpfers. Die Wirkung war an Tiefe und Weihe völlig beispiellos und bekehrte sofort zahlreiche Gegner, ja nachweislich sogar Atheisten. Wie ein, neulich an den deutschen Reichskanzler in der „Parsifal“-Schutzfrage gerichtetes Schreiben des Berliner Wagner-Vereins berichtet, äusserte der nachmalige Kaiser Friedrich III, der als deutscher Kronprinz zweimal den „Parsifal“ besuchte: „Ich finde keine Worte für den Eindruck, den ich empfangen; er übersteigt alle meine Erwartungen. Es ist mir, als wäre ich nicht in einem Theater, und ich begreife, dass das Werk im modernen Repertoir nicht gegeben werden kann.“ Ganz kürzlich hat ein ehrwürdiger französischer, katholischer Priester, der zum fünftenmal nach Bayreuth fuhr und diese Reisen für seine einzige Leidenschaft erklärte, bekannt, er lese die heilige Messe jedesmal besser, wenn er den „Parsifal“ gehört habe.

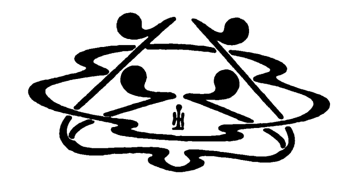
Nach diesen unparteiischen Zeugnissen, denen man noch zahlreiche andere hinzufügen könnte, muss jeder Unbefangene zugeben, dass rein innerliche Gründe es erfordern, den „Parsifal“ dauernd für Bayreuth zu

ɛn preiszugeben. Dass dies des
ɜlbst wörtlich und deutlich, als er
ɜ er leider nicht mehr erleben
ftig — nur in Bayreuth der
ɔll“ („Gesammelte Schriften
Man hat dem zwar entgegnet,
belungen“ ausdrücklich nur
och schliesslich freigegeben.
ɔhen, und wenn der Meister
ɛrklärt hat, so muss man
Nibelungen“ dem Ver-
ückte, als sein Schöpfer
ıst dem deutschen Volke
ezifisch deutsche Welt-
ɛn beschleunigt nahte,
Tempo den Sinn der
l die Aufführungen
nen der Repertoir-
hen von denjenigen,
ɛndlich feine orga-
verstümmelt und
is ausstellt. Man
ne ohne Pausen
l ist, sich auch
kes langweilt:
t da, und der
ach der Uhr,
esem Jahre
ng“ einer
demselben
l da die
ung der
omaten!
Art fest-
eimar,
nicht
wie
lung
ses
es
l-
ɔ

Liebans, die Brünnhilde der Malten oder der Sucher, die Akuratesse des Dresdener Orchesters: aber an der Totalwirkung wird es immer hapern und hapert auch immer: hieran ändern die schönfärbenden Berichte der Lokalkritik durchaus nichts! Man hat Bayreuth auch von Wagnerianischer Seite vorgeworfen, dass es in seinen Ringaufführungen auf dem vom Meister selbst als unvollkommen bezeichneten Standpunkte von 1876 im wesentlichen verharre und insbesondere gewisse geistvolle Forschungen und Entdeckungen über den Zusammenhang von Orchestration und Dekoration im „Rheingold" nicht berücksichtigt habe. Dies aber ist ein innerer Streit, dessen Entscheidung um so weniger mit der Existenzberechtigung Bayreuths zu thun hat, als man diese Entdeckungen (Moritz Wirths) in Ringaufführungen auf anderen Bühnen probieren kann und probieren wird.

Über eine Mangelhaftigkeit der „Parsifal"-Aufführungen hat sich aber noch niemand beschwert (dass manchmal an den einzelnen Darstellern dies oder jenes anszusetzen ist, wird immer so bleiben, da es in der Unvollkommenheit der menschlichen Natur überhaupt liegt); im Gegenteil ist man allgemein überzeugt, dass die „Parsifal"-Aufführungen das Ideal des Meisters (der ja noch die Vorbereitungen der 1883er Festspiele leitete und insbesondere die technischen Mängel der ersten Darstellungen abstellen liess), in wundervoller Weise verwirklichen. In künstlerischer Beziehung ist also Bayreuth sicherlich der Ort, dem die Hütung des hehrsten und heiligsten Gutes der deutschen Kunst einzig anvertraut werden darf zum Heil und Segen der Kunst überhaupt!

Schluss folgt





Fortsetzung

ınregungsreich dahin.
ı, während Raff, mit
König Alfred" und
- blieb. In kurzen

'elche Sie zur
ınd Bückeburg
enehm, einer
die Krakauer
'n revidieren
-en. Sollte
enden, so
ı Sie ihn,
e Kisten
Fürstin
ıciation

Es
be-

Sie
er
't

Bis zur Aufführung des König Alfred ist es, glaub' ich, zweckmässig, dass Sie kein officielles Amt, bei der Weymarer Bühne begleiten. Denken Sie an den spanischen Spruch: „Was sein soll, kann nicht umhin."

Seit Montag Abend bin ich ganz vorzüglich installirt bei Bruns in Eilsen. Rinne ist diesmal gänzlich beseitigt, nachdem im Hause hier gekocht wird. Landy*) ausgenommen, der mich Dienstag Morgens einige Minuten besuchte, habe ich noch gar niemand von meinen Bekannten erblickt. Mein letzter Brief an Landy, worin ich ihm meinen Vorsatz ausgesprochen, dieses Jahr noch einsamer und eingeschlossener zu leben, als vorige Saison, scheint die gehörige Wirkung gethan, denn bis jetzt hat sich noch kein Individuum an meine Waldhöhle herangewagt.

Wenn es so fortdauert, so adoptire ich definitiv Eilsen als Sommer-Villegiatur — — im October, November etc. —

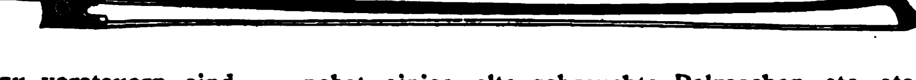
Schade nur, dass ich mich nicht gleichzeitig vor Partituren Einsendungen wahren kann! Soeben empfange ich zur Bevorwortung bei der Weymarer Bühne „Aladin oder die Wunderlampe" Text von Gollwik, Musik (in 4 Acten) von Wichtl. O du Wicht! der sich nicht scheut, mir meinen schönen Sternen-Schimmer mit dieser, von Restaurationsperiode stinkenden Lampen-Musik, zu verhüllen!

Ihre Briefe sind immer und überall willkommen. In geschäftlicher Beantwortung Ihres letzten sende ich Ihnen beifolgend einige Zeilen von der Frau Fürstin an Herrn Elkan**) (Calmann). Haben Sie die Gefälligkeit und überbringen Sie ihn persönlich und empfehlen Herrn Calmann, dass er H. . . . gehörig die Leviten liest über seine Nachlässigkeit, die mir am Ende auch recht zuwider werden kann. Ich interessierte mich angelegentlich für H. . . . und er hat durch mich bestimmt schon einige 6 bis 700 Thaler wenigstens verdient; wenn er aber nicht bald sich etwas mehr Lebensmanier aneignet, und die Bestellungen von der Frau Fürstin nicht exacter und anständiger besorgt, so werde ich bald mit ihm fertig werden. Factisch ist, dass er auf die Altenburg vor unserer Abreise bestellt war, um noch einige Hefte Papier nebst dem Palestrina-Einband zu überbringen, und dass er ein paar Stunden zu spät kam. Dass er sich bei Ihnen beklagt hat, ist sehr unpassend, und verdiente wohl, dass man ihn auf die ganze Summe warten liesse. Meiner gewöhnlichen Sanftmut zufolge, habe ich jedoch die Fürstin gebeten, sie möchte ihm die Summe — 50 Thaler — einstweilen durch Elkan auszahlen lassen; behalte mir aber vor, ihm bei meiner Rückkehr deutsch und bündig meine Meinung über sein Benehmen zu sagen.

Die Krakauer Kisten enthalten 4 und zwanzig Pfunde Thé, welche

*) Abkürzung?

**) Das Bankhaus Elkan, jetzt Moritz, in Weimar.



zu versteuern sind — nebst einige alte gebrauchte Pelzsachen etc. etc. Ersuchen Sie Winterberger, die Revision zu übernehmen und die Kisten bei sich zu behalten, nachdem Sie mir die Rechnung der Steuer davon eingesandt haben und Ihnen die fragliche Summa durch Elkan ausgezahlt ist.

Wie steht es mit Joachims Bremer Conzert? Es soll mich sehr freuen, ihn dieses Jahr noch hier wieder zu sehen.

Belloni kommt Mitte November. Madame Patersi*) ist bereits in Paris angelangt, und hat meine 2 Töchter**) welche bei ihr jetzt gänzlich bleiben, in Empfang genommen.

Nächste Woche will ich wieder an die Arbeit gehen. In dem Moment beschäftigt mich Oulibischeff***) — ohne mich besonders zu befriedigen. Mündlich mehreres darüber.

Sobald Sie Zeit dazu finden, machen Sie sich an die Bach'schen 6 Pedal-Fugen und schreiben Sie bitte recht deutlich und breit. — Vergessen Sie auch nicht die Correcturen in der Berg-Symphonie, sowie die Skizzirung der Instrumentation meines anonymen July-Februar Monstrum. — (Ich ersuche Sie nochmals, dieses Unding Niemand mitzuteilen.)

Die beiden Manuskripte sind wohl an Brockhaus und Wagner expedirt — letzteres frankirt? Sollte es noch nicht geschehen sein, so bitte ich dringend, nicht länger damit zu säumen.

Freundschaftliche Grüsse an die unsrigen in Weymar

von Ihrem aufrichtig und herzlich ergebenen F. Liszt.

Eilsen, 26. October 1850.

P.S. Die Pariser Kiste lassen Sie hieher expediren.

Eilsen, Sonntag 17. November.

Lieber Raff!

Seit fünf Tagen habe ich mein Bett nicht verlassen können, wo mich ein ziemlich heftiges Catarrhal Fieber annagelt. — Das ganze Divertimento wird wohl sich noch eine Woche hinausspinnen.

Durch Herrn von Ziegesar erfahre ich soeben, dass Ihr zweiter Act vollkommen vollendet ist.

Sollten sie dadurch etwas mehr Musse erhalten, so wäre es recht hübsch von Ihnen, wenn Sie mich wieder mit einigen ausführlichen Weymarer Episteln belehren und erfreuen möchten. — Vergessen Sie auch nicht, mir Ihren Lohengrin mitzuteilen, so wie Sie es mir versprachen. Nachdem seit längerer Zeit gar keine Nachricht von Wagner angelangt, so bin ich

*) Madame Patersi de Fossombroni, ehemalige Erzieherin der Fürstin Wittgenstein, dann Beschützerin von Liszts Töchtern.

**) Cosima, später mit Hans v. Bülow, nach der Scheidung von diesem mit Richard Wagner vermählt — und Blandine, nachmalige Gattin des franz. Ministers Olivier.

***) Oulibischeff, russischer Musikschriftsteller, 1795—1858.

beunruhigt über die richtige Absendung meines letzten Briefes und der Lohengrin-Brochüre, welche Sie so freundlich waren, zu besorgen — — —

Auch von Brockhaus*) habe ich jetzt nichts gehört. Informieren Sie sich doch genau, bitte (durch Senff wird Ihnen das sehr leicht), ob Brockhaus das Goethe-Stiftung's Manuscript richtig erhalten, und bis wann mir die Correcturen zugesandt werden? — — —

Dies sind die ersten Zeilen, die ich seit 5 Tagen versuche. — Ich kann noch weder essen, noch arbeiten.

Möller hat mich übrigens vortrefflich und mit vieler Sorgfalt behandelt. Beunruhigen Sie meine Weymarer Freunde nicht über mein Unwohlseyn; Sie wissen, dass es bei mir eine Art coquetterie ist, nie krank seyn zu wollen, noch weniger zu scheinen. Schreiben Sie bald categorisch über den Punkt der Absendung beider Manuscripte, und polyphonisch pour tout le reste.

P.... also war auch in Weymar! Da hat gewiss Freund Joachim Gelegenheit gehabt, sich in classischem Styl und Vortrag gehörig zu instruiren. Dergleichen Musici sind wirklich unentbehrlich zur würdigen Glorie der Kunst! — Vorige Woche haben mich Schlesinger und Szerdahely**) besucht — letzterer wird noch 3 Wochen vor meiner Ankunft in Weymar sich dort auf 6 bis 9 Monate etabliren. Er ist ein vortreffliches Gemüt, und ich habe ihn selbst engagirt, nächstes Jahr so viel wie möglich in Weymar zu studiren.

Gelegentlich mehreres — für heute, wie immer

tout à vous F. Liszt.

Lieber Freund!

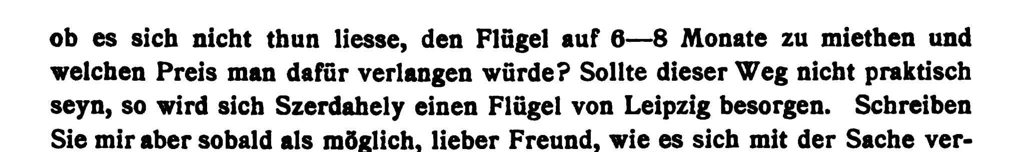
Es geht mir etwas besser — jedoch bin ich noch bettlägerig, und die Woche wird wohl noch drauf gehen, bis ich zu meinem gewöhnlichen energischen Wohlseyn gelange —

Von Brockhaus hab ich gestern einige Bogen Correctur nebst Brief erhalten — Bemühen Sie sich also weiter nicht in Betreff dieser Angelegenheit.

Wagner's so ungewöhnlich langes Stillschweigen kann ich mir nicht erklären. Vielleicht kommt morgen oder übermorgen ein ganzes Paket. Die Hauptveranlassung meines heutigen Schreibens ist das bevorstehende Etablissement Szerdahely's in Weymar, zu welchem er notwendig einen ordentlichen Flügel bedarf — Ich habe ihm von dem Benett'schen (de glorieuse mémoire!) gesprochen, und glaubte so halb und halb, dass es möglich wäre, der Flügel befände sich noch in Weymar. In diesem Falle wollen Sie so gut seyn, lieber Raff, genaue Auskunft darüber einzuholen,

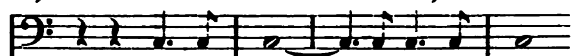
*) Chef des grossen Buchhandels und -Verlags in Leipzig.

**) E. Szerdahely, junger ungarischer Musiker und Lisztschüler.



ob es sich nicht thun liesse, den Flügel auf 6—8 Monate zu miethen und welchen Preis man dafür verlangen würde? Sollte dieser Weg nicht praktisch seyn, so wird sich Szerdahely einen Flügel von Leipzig besorgen. Schreiben Sie mir aber sobald als möglich, lieber Freund, wie es sich mit der Sache verhält, nachdem ich Szerdahely schleunige Nachricht darüber versprochen habe.

Beim Einschlafen, nach meinen letzten Zeilen an Sie, habe ich mich noch recht herzlich in meinem Bette ergötzt mit der Fantasie (non brillante, wohl aber fantastica burlesca) des unvermeidlich berühmten Capell- und Conzert-Meisters, dessen Nahmen ich französisierte, und auf der Tonica singend



mehrfach in meiner Fieber-Phantasie appelirte. Allmählig crescendo verwandelte sich obengenanntes Individuum in einen hinkenden Wasserhund, so irgend eine Missgeburt von New-Foundländer, aber höchst germanischer Abkunft, — Alle schönen Kunstsorten gedeihen ja so gemütlich auf dem einheitlich germanischen Boden! — Sein ganzes Fell war bedeckt mit einigen Zeitungen, woran die Neugierigen lesen konnten, dass Maitre X . . . nach vielen gründlich theoretischen Studien und noch mehr glorreichen Triumphen sich endlich aus classisch aesthetischen Gründen entschlossen hätte, ferner nicht mehr in gefährlichem Wasser auf unziemende Weise herumzuschwimmen, wohl aber sich geneigt fühlt, einige instruktive, erbauliche und stets beliebte Kunstpässe auf irgend einem der schmäleren Flecken der Ilm im Weymarer Park einen wohlwollenden Publicum zum Besten zu geben.

Joachim sah ich nebenbeistehen, in der rechtmässigen Gestalt eines classisch rührigen, unbestreitbaren wahrhaften Terre neuve, mehrere Kinder auf dem Rücken flegmatisch herumspazierend, welche mit den grossen Rettungsmedaillen, die ihm vom Hals hangen, ihr kleines Spiel trieben. Stör sah ich auch, als spitzfindigen Spitz, dem armen X . . . noch die einigen Tropfen Wasser dieses schmalen Fleckchens Ilm, mit Tintenklecksen verzierend — und späterhin aus Hofetiquette Maitre X . . . ein Glas Bier präsentieren, in einem Champagnerglas leider, aus welchem natürlich X . . . nichts geniessen konnte, zuwege seines dicken Museau's! Endlich kam xxx als grüner Pudel dazu, und noch viele andere Sorten fantastischer Figuren, ja sogar Sie selbst, lieber Freund, als Bull Dog, und mein Geselle Mux *), der ganz laut und loyal aufbellte, und zu guterletzt der Gesellschaft folgenden Speech im Auftrag des abwesenden Capell-Meisters hielt: Meine gnädigsten Herrschaften! Es war zwar nichts, und doch ist es jetzt alle! —

Meine Propheten-Phantasie und Fuge für Orgel und Breunung **) geschrieben, ist ganz à propos noch vor meiner Erkrankung fertig geworden.

---

*) Spitzname für Liszt's Schüler d. Pianisten D. Pruckner, 1834—96.

**) Breunung, Organist und Pianist, damals in Leipzig, später am Konservatorium zu Köln, starb 1883.

Davids bunte Reihe sende ich morgen, complet transcribirt (alle 24 Nummern) an Kistner.

Empfehlen Sie mich insbesondere Herrn von Ziegäsar, dem ich sehr bald wieder schreiben werde — und gedenken Sie freundschaftlich

Ihres aufrichtig ergebenen F. Liszt.

16. November 1850.

Sind die Kisten aus Paris noch nicht in Weymar angekommen? Und wieviel Kisten sind von Krakau auf der Post?

22. November 1850.

Lieber Raff!

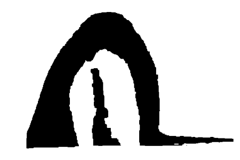
Soeben erhalte ich Ihre lakonischen Zeilen vom 16. November, und vermag es wirklich nicht, mir zu erklären, auf welche Art und Weise dergleichen Grillen noch in Ihrem Kopf hausiren können. Von Verstimmung oder sogar Ironie meinerseits ist nie eine Spur dagewesen. Was letztere anbetrifft, wissen Sie ja sehr wohl seit lange, dass ich sie gänzlich zu meinem Hausgebrauch, gegen mich selbst verwende und nie in freundschaftlichem Bezuge etwas davon verlauten lasse.

Sollte also wirklich der „negociateur bête" all dieses Unheil gestiftet haben? Das ist wahrhaftig zu arg, einen so unschuldigen Spass auf so schmähliche Art zu entgegnen. Abgesehen davon, dass dieses „bête" Ihnen keineswegs zugedacht sein dürfte, also notwendigerweise ausserhalb des „Bereiches ihrer Aspirationen" fallen müsste, so könnte dieser Ausdruck, so wie er gebraucht wurde, gewiss nicht eine so derbe Bedeutung mit sich bringen. Es thut mir von Herzen leid, dass Sie mich zu solchen unnützen Explicationen nöthigen. Im Falle sie Ihnen noch nicht genügen, so bitte ich Sie aufrichtig um Verzeihung — dass Sie mich so missverstanden haben.

Während den ersten Tagen meines Hierseins war ich ziemlich fleissig, so dass meine Briefe an Sie natürlich kurz und bündig ausfielen. Ueberhaupt wissen Sie, dass ich mich nicht gerne in der epistolarischen Phraseologie viel bewege, wenn sich nicht ganz besondere Veranlassungen dazu treffen. Im Verlaufe meiner Fiebers erinnere ich mich, Ihnen eine fantastische Hunde-Vision geschrieben zu haben. Sind Sie vielleicht darüber auch stutzig geworden? O göttliche Polyphonie, zu welchem Nonsens verführst Du Deine Anhänger!*)

Sprechen wir von anderen Dingen und vergessen wir gänzlich alle diese Lapalien.

*) Es sei hier bemerkt, dass Raff infolge des für ihn von Kindheit an bis in sein Mannesalter sehr harten Lebenskampfes, zeitweilig an schwarzseherischen misstrauischen Anwandlungen litt, welche späterhin durch das Herzleiden, dem er auch erlag, noch gesteigert wurden.



Mit meiner Gesundheit geht es etwas besser, obgleich ich noch sehr schwach bin und an keine Arbeit gehen kann, was mir, wie Sie sich es denken, sehr unangenehm ist. Die Fürstin war durch den so unerwarteten Trauerfall höchst betroffen. Sie ist ebenfalls sehr leidend, und unser diesmaliger Aufenthalt in Eilsen wird im ganzen ein sehr düsterer.

Senden Sie mir doch umgehend Ihren Lohengrin-Aufsatz. Durch Herrn von Ziegäsar, an welchen ich in dieser Angelegenheit geschrieben hatte, erfuhr ich, dass Beck*) bleibt, was mir persönlich angenehm ist. In Bezug auf Milde's**) Engagement kann ich à distance wenig bewirken; jedoch kommt es mir vor, als wie wenn ein gutes Einverständnis zwischen seinen Forderungen und der Intendanz herbeizüführen wäre — obgleich mir erstere eben nicht als die geringsten erscheinen.

Wie Ihr Brief hat 6 Tage unterwegs bleiben können, begreife ich nicht. Antworten Sie mir etwas schneller bezüglich des Pianoforte, welches Szerdahely in Weymar (oder Leipzig) miethen muss. Geben Sie mir auch Nachricht über Ihren 2ten und 3ten Act — und leben Sie wohl und zufrieden, wohler und zufriedener als ich es thun kann, und beschuldigen Sie nicht ungerechter Weise Ihren aufrichtig ergebenen Freund

F. Liszt.

Durch Hermann werde ich Ihnen die 6 Thaler für Cossmann zurückerstatten.

P.S. Allen Proben des König Alfred ersuche ich Sie freundschaftlich und dringend beizuwohnen. — Es wäre möglich, dass die Badekur der Frau Fürstin sich bis zum 8ten oder 10ten Januar hinauszieht. Es ist also wichtig, dass die Hauptrollen vor meiner Ankunft ordentlich einstudirt sind, und die Oper warm gehalten.

Die beiden Schützen machen dem Alfred eine bedenkliche Concurrenz bei einem Publikum, welches hie und da keinen Schuss Pulver wert ist!

Freund Stör als Mitglied der Armbrust-Gesellschaft, sowie einige zarte Schützinnen aus der Schützen-Gesellschaft werden gewiss ihren Enthusiasmus an dieser Vorstellung haben.

Lesen Sie meinen Artikel in dem journal des Debats nicht. Es sind mehrere Abkürzungen und Verstümmelungen mit meinem Original-Aufsatz durch Freund Janin vorgenommen worden, für welche ich ihm auch meinen relativen Dank sagen werde.

Sicherlich habe ich nie eine so alberne Apostrophe wie diese „Quelle merveille que ce Weymar!" aus meiner Feder klecksen können!

---

*) Karl Beck, Tenor, der erste „Lohengrin" am Weimarer Hoftheater, gest. 1879.

**) Fedor v. Milde, damal. Bariton des Weimarer Hoftheaters, der erste Telramund, gest. 1899.

Fortsetzung folgt





GUSTAV MAHLER ALS SYMPHONIKER

von

Dr. Ludwig Schiedermair-München

Ein bedeutender Komponist ist keineswegs immer ein ausgezeichneter Dirigent, ein hochbegabter Dirigent nicht immer auch zugleich nennenswerter Komponist. Das Verhältnis zwischen Tondichter und Interpret hat sich in den letzten Dezennien im Vergleich zu früheren Zeiten wesentlich geändert. Während man vordem mit einer möglichst notengetreuen Wiedergabe eines Stückes zufrieden war und sich den Kern nach Möglichkeit selbst kerausschälte, verlangt man jetzt vom Dirigenten eine sorgfältige, dem Sinne entsprechende Ausarbeitung, eine geistvolle, das Original aber doch nicht gefährdende Neudichtung statt einer plumpen Übersetzung. In früheren Zeiten war zum grössten Teil der Komponist der Vermittler des eigenen Werkes zwischen Schöpfer und Publikum, der einfache Kapellmeister nicht weit von der Stufe des Taktschlägers entfernt; heutzutage gleicht er mehr dem Gelehrten, der in seiner Studierstube Buch um Buch schreibt, dem Lehrer aber die Verkündigung und Verdeutlichung seiner Forschungen überlässt. Wenn nun in unserer Zeit trotzdem die Kräfte des Tondichters und des „Neuschöpfers“ sich vereint vorfinden, so soll nach meiner Anschauung an den Kunstrichter die Forderung gestellt werden, zwei Fähigkeiten, die nur eine scheinbare gemeinsame Basis besitzen, gesondert einer Betrachtung und Würdigung zu unterziehen. Es wird bei der Zeichnung einer Persönlichkeit wohl schwerlich zum Vorteil gereichen, das eine Problem durch das andere und umgekehrt zu erklären und zu lösen.

Bei Richard Strauss ist die Thätigkeit des Dirigenten von der des Tondichters ebenso zu sondern wie bei Gustav Mahler. Beide Persönlichkeiten sind vielumstritten und haben eine verschiedenartige Beurteilung erfahren. Die Literatur über Gustav Mahler hat in neuester Zeit Erweiterungen erfahren, Darlegungen, die sich mit dem Gegenstand um seiner selbst willen ohne Rücksicht auf Partei beschäftigten. Um nur einen Teil neuerer Erscheinungen anzuführen, sei hingewiesen auf Max Grafs „Wagner-Probleme“ (Wien), der Mahler ein Kapitel widmet, ferner auf Dr. Arthur Seidls „Moderner Geist in der Tonkunst“ (Berlin), der zur

Kritik des Mahlerschen Schaffens wertvolle Anregungen bietet. In einer biographisch-kritischen Würdigung (Leipzig) sowie in eingehenden Analysen der 1. und 3. Symphonie hat Verfasser dieser Zeilen der Persönlichkeit Mahlers näher zu kommen versucht. In verschiedenen Zeitschriften wurde der Wiener Hofoperndirektor skizziert und den Lesern in Wort und Bild vorgeführt. So geht Richard Braungart im „Illust. Salonblatt" (No. 90) spezieller auf die „2. Symphonie" ein, während Baronesse Falke in der „Gesellschaft" (1. Juniheft 1901) über Milieu und äussere Eindrücke plaudert. Dr. Julius Korngold hat in einem „Musikalische Moderne" überschriebenen Feuilleton der „Freie Presse" (No. 13247) in gehässiger, unsachlicher Weise gegen die günstigen Beurteiler Mahlers und gegen die, welche Strauss und Mahler zusammenstellen, Front gemacht.

Für die Entwickelung des Künstlers sind Erziehung, Studiengang und Lebenseindrücke bestimmend. Gustav Mahler, zu Kalischt am 7. Juli 1860 geboren, wurde zu Iglau und Prag an den dortigen Gymnasien in eine aufs Ideale gerichtete Bildungssphäre eingeweiht, die nun einmal für den modernen Musiker unentbehrlich geworden ist. An der Wiener Universität wie am dortigen Konservatorium (unter Anton Bruckners Leitung) wurden die Studien fortgesetzt, um jedoch bald unterbrochen zu werden. 1879 zog der junge Musiker von Wien fort, um an kleineren Bühnen als Kapellmeister sein Glück zu versuchen. 1885 wirkte Mahler in Kassel, bereits nach zwei Jahren als erster Kapellmeister in Prag. Im nächsten Jahre siedelte er nach Leipzig über, um neben Nikisch thätig zu sein. Auch hier blieb er nur zwei Jahre. Es drängte ihn nach einem grösseren Wirkungskreis. Es ist bekannt, dass Mahler 1888 die direktoriale Leitung im Opernhause zu Pest übernahm und gleichsam eine Blüte dieses Kunstinstitutes herbeiführte, ebenso dass unter ihm Hamburg ein Centrum musik-fortschrittlichen Lebens wurde, auf das nicht allein ganz Deutschland, sondern auch das Ausland seine Blicke richtete. Bis jetzt hatte man von der kompositorischen Thätigkeit des Opernleiters und Dirigenten Mahler wenig Notiz genommen. Dies geschah erst im Verlaufe der letzten Jahre, in denen an einzelnen Orten die 1. und 2. Symphonie aufgeführt wurden, und einige frische Lieder zu hören waren. Es darf nicht übersehen werden, dass Mahlers Werken durch Richard Strauss' Thaten die Bahn beträchtlich geebnet wurde.

Für die Beurteilung der Mahlerschen Werke ist vor allem die Thatsache zu betonen, dass die künstlerische Psyche des Tondichters von Einflüssen frei geblieben ist, wie sie unserer heutigen Generation leider nur zu häufig eingeimpft werden, ich meine: von der Tradition. Mahler fehlte in seiner Jugend das Geld, um von Theater zu Theater, und Konzertsaal zu Konzertsaal stürmen zu können. So stand er auch später noch der musikalischen Literatur als Neuling, als die Werke zum erstenmale selbständig Aufnehmender gegenüber. Dies war für die Entwickelung der



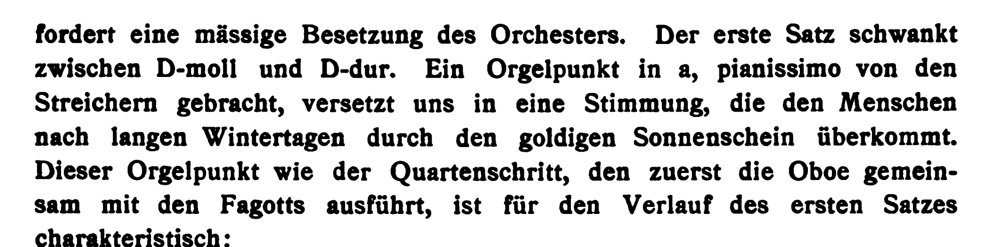
Erfindungskraft wie der Phantasie von grosser Wichtigkeit. Deshalb soll keineswegs in Abrede gestellt werden, dass Mahlers Werke ohne die Schöpfungen Richard Wagners und Anton Bruckners wohl schwerlich eine so glückliche Lösung des Vorwurfs bedeutet hätten. Wären ja auch Richard Wagners Werke ohne die Schule der Romantiker schwer zu denken, wäre ja auch die deutsche Oper des 17. Jahrhunderts ohne französischen Geist ein zurückgebliebenes Kind geworden. Mahlers Rhythmik geht zum Teil mit der Bizets zusammen. Es ist merkwürdig, wie der Bizetsche Rhythmus, der in Offenbach eine groteske Übertreibung und Zuspitzung erfährt, in unserer Zeit wie ein fremdes, fast orientalisches Idiom hereinklingt. Die Harmonik Mahlers durchweht ein von schroffer Männlichkeit getragener Zug. Der Künstler ergeht sich nicht in Reminiscenzen, sondern zieht die Konsequenzen der Wagnerschen Enharmonik und Fortschreitung. Wie in der harmonischen Gestaltung, so strebte Mahler auch in der Melodik auf die Klarheit hin. Die melodische Linie fliesst bei ihm deutlich, vornehm und schlicht dahin. Die Instrumentation zeigt die völlige Beherrschung der modernen Errungenschaften. Mahler besitzt bei seiner eigenen musikalischen Ausdrucksweise vor allem die Gabe tondichterischer Gestaltung. Eigene Erlebnisse, Erregungen und Eindrücke werden in poetischem Gewande versinnbildlicht. Doch es wäre völlig irrig, die Durchführung allgemeiner Gedanken und Anregungen mit der Darlegung bestimmter, engbegrenzter Vorgänge zu verwechseln. Mahler rückt die Symphonie unserer Zeit noch mehr als Rich. Strauss vom Wege der eigentlichen Programm-Musik weg.

Mahler ist ein Feind der sorgfältig analysierenden und erläuternden Programme und Programmbücher.*) Es erscheint durchaus begreiflich, dass der Autor in seinen Gebilden die ureigensten Empfindungen in subjektivster Form ausquellen lässt. Das ist ein Vorrecht des schaffenden Künstlers und gilt wohl für alle Zeiten. Für den Hörer kommt es auch gar nicht darauf an, jede kleinste Wendung eines Werkes so zu fühlen, wie es der Autor vermag und gewollt. Es gilt wohl der Grundsatz: man lasse dem Hörer seine eigenen Gedanken über das aufgeführte Werk, und zwinge die Phantasie nicht in Fessel. Das entspricht auch der Absicht Mahlers, wie der der Tonkunst überhaupt. Im folgenden soll daher nur auf den musikalischen Bau der einzelnen Symphonieen hingewiesen werden, um dann in zusammenfassender Darlegung ein klares Bild zu bieten.

Mahlers erste Symphonie**) in D-dur besteht aus 4 Teilen und er-

*) Ich darf hier wohl auf jene denkwürdige Episode, die ich in meiner biographisch-kritischen Würdigung (S. 13, 14) schilderte, verweisen.

**) Die Partituren sind gestochen und „mit Unterstützung der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Literatur und Kunst in Böhmen“ bei Jos. Weinberger in Wien erschienen.



fordert eine mässige Besetzung des Orchesters. Der erste Satz schwankt zwischen D-moll und D-dur. Ein Orgelpunkt in a, pianissimo von den Streichern gebracht, versetzt uns in eine Stimmung, die den Menschen nach langen Wintertagen durch den goldigen Sonnenschein überkommt. Dieser Orgelpunkt wie der Quartenschritt, den zuerst die Oboe gemeinsam mit den Fagotts ausführt, ist für den Verlauf des ersten Satzes charakteristisch:



Das Hauptthema quillt im weichen D-dur dahin und wird von sämtlichen Cellis vorgetragen:



Im zweiten Satz ist der gemütliche Ländlerton angeschlagen, der reizvolle Figuren und leicht hinhüpfende Themen und Motive verwertet. Ja sogar ein wirkliches Trio, das durch ein kleines Recitativ des 1. Horns eingeführt wird, findet sich:



Dieser zweite Satz gemahnt uns in seiner biederen Gemächlichkeit und schimmernden Heiterkeit an den alten Haydn. Noch um einige Grade fröhlicher, fast ausgelassen fliesst der dritte Satz dahin. Der Tondichter parodiert hier mit Absicht, so wenn er die nüchternen Klarinetten in C verwendet, und die Schlagzeuge (Becken und grosse Trommel) einem Musiker übergiebt. Ein ungarisch gehaltenes Thema bringen die Oboen, eine Volksweise als Mittelsatz die Streicher. Auf der einfachen Begleitung der Celli, welche die Harfe unterstützt, hebt sich ein entzückendes Bildchen ab, in dem jeder Ton sitzt, keine starke Modulation das Milieu zerstört:

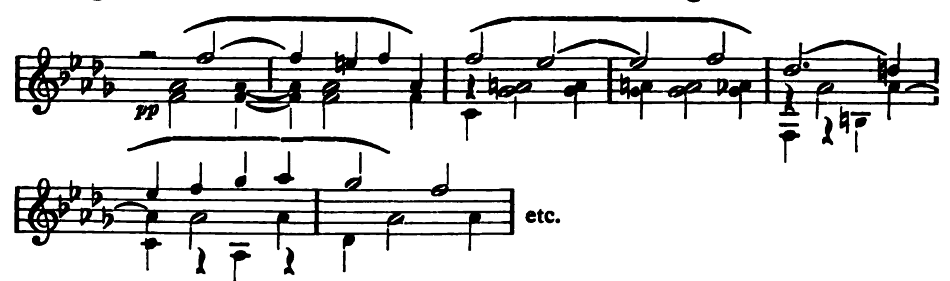




Stürmisch und leidenschaftlich setzt der letzte Satz ein. Es rafft sich das Thema empor:



das in grandioser Weise vertieft und gesteigert wird. Mahler lässt hier öfters Piano und Forte scharf kontrastieren. Die Orchestermassen verflüchtigen sich und ein seelenvoller Des-dur-Satz dringt zu Herzen:



Doch der verklärten Seligkeit folgt das Erwachen. Auf einem langgezogenen Orgelpunkt rafft sich der triumphierende Schluss empor, gewaltige Klangmassen in D-dur schliessen das Werk. — Die Bedeutung dieser ersten Symphonie für den Werdegang Mahlers ist nicht zu verkennen. Gewiss finden sich noch ungeklärte Stellen (so im 1. Satze), in denen das Wollen noch über dem Können, dem Zustandebringen steht. Der Schwerpunkt des Werkes liegt wohl darin, dass wir Kundgebungen einer Persönlichkeit hier vernehmen, die das Leben innerlich wie äusserlich nicht mit blinden Augen betrachtet, die sich über Sein und Nichtsein Rechenschaft zu geben bemüht ist. Wir nehmen die Umrisse eines Bildes wahr, das seine Durcharbeit und Vertiefung erst erfahren sollte. Und wir wissen, was Mahler in der 2. und 3. Symphonie verwirklicht hat.

Schluss folgt





ı, die man zur geistigen Gefolg-
in romantisches Empfindungs-
berlieferten Formen ausklingen
ergers. Für die besondere
rbigkeit, ward es dabei be-
zu streng in Zügeln hielt,
kräftig wehrte. Und so ist
mehr die Fühlung mit der
stümliche Männergesänge
te zur „Umwertung aller
Ausdrucksvermögen der
Rheinbergers Schaffen
ıt ins Auge, so lebte
och für die Musiker,
g mit Orgellitteratur
ännergesangvereins-
allenfalls auch ge-
einen „Stern von
n setzten. Nach-
wurden ganz ver-
chstens einmal
honie", auf. —
d gegenwärtig
es die Ge-
des Rhein-
t, wie vor
anche der
ück lässt.
hülern *),
auf den
asseren
eichen

ner:
ky,
r,
r,

Joseph Rheinberger wurde am 17. März 1849 zu Vaduz in Liechtenstein geboren und zwar, im Gegensatz zur Vererbungstheorie, von unmusikalischen Eltern. Sein musikalisches Talent wurde frühzeitig erkannt und gefördert, doch erst ernst genommen, als der auf der Reise von Paris, seinem damals ständigen Wohnsitze, Feldkirch passierende Tiroler Komponist Matthäus Nagiller auf die Ausbildung desselben drang. Daraufhin bezog Rheinberger im Herbt des Jahres 1851 das Konservatorium in München, das damals unter Franz Hausers Leitung stand. Dort absolvierte er bei Julius Emil Leonhard (Klavier), Joh. Georg Herzog (Orgel) und Julius Joseph Maier (Theorie) seine dreijährigen grundlegenden Studien, in denen er alle Förderung durch den Gelehrten von Schafhäutl fand. Alsdann begab er sich noch zur Vervollständigung seiner Ausbildung zu Altmeister Franz Lachner. Nach einigen Jahren harten Kämpfens um seine Existenz erlangte er im Jahre 1859 eine feste Anstellung, indem er an die Stelle des nach Dresden übergesiedelten J. E. Leonhard, seines Lehrers, am Münchner Konservatorium einrückte. Schon im folgenden Jahre ward ihm an der gleichen Anstalt das Amt eines Lehrers der Theorie übertragen, wie er auch zum Organisten an der St. Michaelshofkirche erwählt wurde. Einem späteren vorübergehenden Wirken als Theaterkapellmeister folgte im Jahre 1867 seine Berufung zum Professor und Inspektor an der neuerrichteten Königl. Musikschule und im Jahre 1877 seine Ernennung zum Königl. Hofkapellmeister unter Übertragung der Leitung des Königl. Kapellchores und der Aufführungen in der Allerheiligen Hofkirche. In Verleihung des Ritterkreuzes vom Verdienstorden der Bayrischen Krone erhielt Rheinberger im Jahre 1895 den persönlichen Adel und war auch sonst Gegenstand hoher Ehrungen. Die Universität München ernannte ihn im Jahre 1899 zum Dr. phil. hon. c.

Die Vielseitigkeit der schöpferischen Thätigkeit Rheinbergers erhellt schon aus dem im Eingange Gesagten. Es mag aber besonders noch darauf hingewiesen werden, dass der rastlos Schaffende, der bekanntlich auch auf musikdramatischem Gebiet sich erfolgreich versuchte („Türmers Töchterlein"), selbst auf dem seinem Wesen ferner liegenden Gebiete des Liedes Reizvolles bot. Es sei an seine bei Martin Oberdörffer-Leipzig erschienenen „Kinderlieder" (op. 152) erinnert, die er zum Teil, wie so manches seiner Chorwerke, Lieder u. s. w. auf Dichtungen seiner unter dem Namen ihres ersten Mannes, von Hoffnaas, literarisch thätigen Frau (gest. 31. Dez. 1892) schrieb. Als sein letztes Werk aber dürfte wohl die kürzlich bei D. Rahter-Leipzig erschienene „akademische Ouvertüre" op. 195 zu gelten haben, die — in Form einer Fuge zu 6 Themen! — ein glänzendes Dokument der kontrapunktischen Kunst ihres Schöpfers ist.





Seit Hippokrates das berühmte „ars longa, vita brevis“ aussprach, haben Menschen dem kurzen Leben und der langen Kunst gar verschiedene Ziele gesteckt. „Dasein ist Pflicht“, sagt Goethe, „das Leben ein Tanz“, meint Nietzsche. Massenet — der Name scheint prädestiniert! — ist ein Theatermensch, der mit Massen auf der Bühne umzugehen, von derselben auf Massen einzuwirken versteht, ihm scheint der Kunst einziges Ziel: gefallen! Nüchterne Geister glauben, dass nicht mit dem Panier die höchsten Gipfel erklommen sind: doch muss man Massenet zugestehen, dass ihm Gaben beschert wurden, mit welchen er nicht den Pöbel nur, sondern auch die anspruchsvolle Schar der Kunstfreunde fortzureissen vermag. Ein auserlesenes Publikum bereitete seiner „Grisélidis“ bei der Erstaufführung einen äusserst warmen Empfang.

Was ist „Grisélidis“? Eine mittelalterliche Sage, von Boccaccio in einer reizenden Erzählung verwertet, von den Dichtern Silvestre und Moraud als poesiereiches Mysterium auf die Bühne geführt, endlich mit Musik ausgestattet: ein Gemisch von Mystik und Sinnlichkeit, von rührender Naivetät und groteskem Humor, Idylle und Pathos, Komödie und Drama — ein Märchen, eine Phantasie, vielleicht ein Unsinn . . .? Doch ward das Weib geschaffen als Beweis, dass Sinn und Reiz nicht unzertrennlich sind! Darf man von Kunst mehr verlangen als von Natur? Grisélidis ist ein reizvolles Weib; Massenet überhaupt der Tondichter der Frau. Alle seine Opern tragen Frauennamen: heissen die Heldinnen nicht Gretchen und Juliette, sondern Manon oder Sapho, ist seine Muse in ihrer Lyrik mehr sinnlich als schlicht, so ist er doch durch Zartheit und Wärme der Nachfolger von Gounod, und bei den Worten: „ich liebe dich“ kommt sein bestes „ich“ zum Vorschein. Dieser lyrische Ton, welcher den bleibenden Erfolg von Manon machte, wird schon im Prolog des neuen Werkes angestimmt. „Grisélidis sehen, heisst sie lieben,“ seufzt der Hirt Alain, durch den von Sonnenglanz verklärten Wald streifend. Er spricht wahr, da auch der von der Jagd heimkehrende Marquis, als er die Vorbeigehende erblickt, um ihre Hand fleht. Die Hirtin, im Antrag des Gutsherrn den Willen des Himmels sehend, willigt zu Alains schmerzlicher Entrüstung ein. Während dieses kurzen Prologs schwelgen Auge und Ohr in Licht und Wonne: herrlich ist die den Wald vorstellende Dekoration; und die Hornrufe, Flötengänge, Harfenskalen und Violinsoli, die vom Orchester ertönen, die auf der Bühne sich entrollende Idylle begleitend, gleichen den im grünen Laub spielenden Sonnenstrahlen. Als der Vorhang wieder in die Höhe geht, sind einige Jahre glücklicher, mit einem Kinde gesegneter Ehe verflossen. Im Betzimmer trennt sich der Marquis von Weib und Kind, um den Kreuzzug mitzumachen. Der Kaplan, welcher Boccaccio gelesen zu haben scheint, warnt den Fortziehenden vor der Frauen unsteter Laune. Doch der Marquis vertraut der Gattin: er würde den Teufel selbst herausfordern! Da springt zum Fenster herein ein sonderbarer Geselle: „Du riefest mich, hier bin ich, ein Teufel, doch ein gutmütiger!“ Er will wohl damit andeuten, dass er der Operette, nicht der Hölle,

entstammt. Der Marquis lässt sich mit ihm auf die Wette ein und reicht als Pfand den Heiratsring. Im II. Akt vergeuden Teufel mit seiner Gattin, Fiamina, Dekorationsmaler mit Theaterregie die glänzendsten Einfälle, um Sieg davonzutragen. Eine prachtvolle Terrasse am Meeresstrande, wo Grisélidis den Wellen und Blumen ihre Herzensnot anvertrauen kommt, wo Satan über dem holden Kopf sein Netz aufspannt. Der Beginn des Aktes, in dem die Physiognomie des Teufels — gewiss mit Geist und Pikanterie! — musikalisch gezeichnet wird, ist fast Operette. Ein kurzes Ballet, in dem in der Luft schwebende Gestalten, vom Satan herbeigezaubert, die Versuchungen und Begierden versinnlichen, bildet den Übergang zum zweiten Teil, der sich zum Drama emporschwingt und wo auch die Musik ihren Höhepunkt erreicht. Des Teufels erste List ist: im Gewande eines Sklavenhändlers vor Grisélidis zu erscheinen, um Fiamina als neue Herrin einzuführen, den Ring des Gatten als Beweis seiner Untreue zeigend. Doch die pflichtbewusste Seele erinnert sich im Unglück nur, dass sie Treue und Gehorsam geschworen, will ihren Ring abgeben und mit Kind fortziehen. Ins eigene Netz gefangen, gedenkt Satan eines anderen Mittels: als nächste Versuchung schickt er den Hirt Alain, der auch im Busen ein treues Herz trägt. Den Zauber der Vergangenheit hervorrufend, lockt Alain die einstige Gefährtin in seine Arme: fast sinkt schon die Unglückliche, als das Erscheinen ihres Kindes sie der Pflicht ermahnt ... Der Teufel rächt sich, indem er den zarten Boten der Vorsehung raubt. Als im 3. Akt der Marquis heimkehrt, empfängt ihn im Betzimmer der siegesbewusste Bösewicht: „du suchst die Gattin, in fremden Armen wirst du sie finden!" „Du lügst", ist die Antwort: doch als der Glückliche die Wiedergefundene liebkost, öffnet Satan ein Fensterlein und ruft mit höhnischem Lachen: „Frag' nach dem Kinde und ... seid glücklich!" Die Mutter gesteht den Raub: der Marquis greift nach dem Schwert, um gegen den Piraten zu ziehen, der sein Kind fesselt. Doch Grisélidis glaubt, nur durch das Gebet Kind und Glück wiederfinden zu können: vor dem Altar knieen dann die Betrübten nieder, und ein Wunder geschieht... Plötzlich erglühen die Lichter und vor dem Bilde der heiligen Agnes steht das lebende Kind ...

Den endgültigen Triumph der Tugend über den bösen Geist begrüssen die Engel im Himmel mit einem „Magnificat", die Zuschauer im Saale mit rauschendem Beifall. Der Komponist hat den Erfolg angestrebt und erzielt. Der Erfahrung des bewährten Theatermannes hat sich im neuen Werke die Inspiration der früheren Periode gesellt, und mit Recht freute man sich, den „besten Massenet" nach einer Eklipse wiederzufinden: diesen „Besten" kann man mehr oder weniger lieben, Reiz und Eigenart sind ihm nicht abzusprechen. Dieselben liegen besonders in der Lyrik. Demnach ist auch der Orchestersatz, welcher in kraftvollen Momenten in seinem Mangel an Polyphonie und massiver Dicke zu bühnengerecht ist, in zarten Stellen von bezaubernder Klangschönheit. Über Stil und Mache ist sonst zu bemerken, dass, wenn des Komponisten Meisterschaft stellenweise Leitmotive recht geschickt zu verwerten weiss, so schmeichelt er durch eine Anzahl von getrennten Stücken, Duetten und Romanzen dem reaktionären Geschmack. Ist das anziehende Buch etwas bunt und heterogen, so war es auch nicht ein Bestreben, die Musik zu einem einheitlichen Ganzen zu gestalten. Doch es schickt sich nicht, bei Grisélidis die Ferse des Achilles aufzusuchen!

Merkwürdigerweise hat eine frühere Walküre, Frl. Bréval, die holde Grisélidis kreiert und ihr manche süsse Töne zu verleihen gewusst. Ein würdevoller, mit prächtiger Stimme ausgestatteter Marquis ist Herr Dufraune, Herr Fugère ein Teufel von rastloser Lebhaftigkeit und trefflicher Gesangskunst, Herr Maréchal ein angenehmer wenn nicht bedeutender Alain. Im ganzen eine Vorstellung, die den Autoren und Künstlern, der Direktion und dem Publikum viel Vergnügen brachte.





BÜCHER

I. **Curt Mey.** Die Musik als tönende Weltidee. Teil I. Verlag: Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig.

II. **Curt Mey.** Der Meistergesang in Geschichte und Kunst. II. Aufl. Ebenda.

III. **Karl Schroeder.** Katechismus des Violinspiels (Max Hesses illustrierte Katechismen Nr. 12). Verlag: Max Hesse, Leipzig.

IV. **C. Wassmann.** Entdeckungen zur Erleichterung und Erweiterung der Violintechnik durch selbständige Ausbildung des Tastgefühls der Finger. II. verbesserte Aufl. Verlag: C. F. Schmidt, Heilbronn.

I. Welche grossartigen Ergebnisse die Ästhetik zu Tage fördern könnte, wenn sie endlich die einzig wahre, tiefsinnige und unumstösslich richtige Kunstlehre Schopenhauers bedingungslos und ohne Einschränkung acceptieren würde, sieht man an einem Buche, welches ich unumwunden für die bedeutendste neuere Erscheinung auf diesem Gebiete erkläre: „Die Musik als tönende Weltidee". Mey behandelt in dem bis jetzt erschienenen ersten Teil „Die metaphysischen Urgesetze der Melodik" und ist durch seine Untersuchung im Stande, Sinn und Bedeutung aller melodischen Grundmotive erklären zu können, welche dem gesamten musikalischen Schaffen zu grunde liegen und bei allen Komponisten immer wiederkehren. Es kommt hierbei natürlich vor allem auf das Auf- und Absteigen der melodischen Linie an, und die Resultate, zu denen er gelangt, sind so interessant, dass jeder musikalische Mensch dieses Buch lesen sollte. Etwas weit geht Mey bloss darin, dass er die Bedeutung auch eines jeden Intervallenschrittes festlegen will, welche Erkenntnis er indessen selbst sehr richtig als bloss „provisorisch" hinstellt. Meiner Ansicht nach ist dies eine Sache, die sich mit dem Ausdrucksbedürfnis der Zeit ändert: Ein Terzen- oder Quartenschritt muss im Mittelalter noch einen ungeheuer grossen Eindruck gemacht haben, ein Sextenschritt war beinahe unerhört, während diese Intervalle im heutigen Tonsystem nur einen ziemlich kleinen Schritt bedeuten, und wenn ehedem eine Melodie im Umfang einer Oktave schon die ganze mögliche Gefühlsscala zu durchmessen schien, macht uns heute erst eine symphonische Melodie, welche 4 Oktaven durchschreitet (s. Heldenleben) denselben Eindruck. Es dürften daher Meys Resultate in diesem Kapitel nicht dieselbe allgemeine Gültigkeit beanspruchen, wie seine anderen aufgefundenen Gesetze, sondern nur für die Zeit R. Wagners stimmen. Ganz grossartig ist das Kapitel über das Rheingoldvorspiel, in welchem der Verfasser den wohl von jedem Wagnerianer gefühlten Sinn des Stückes, als ein Schauen der Weltentstehung bis ins genaueste durchführt, ebenso das Kapitel: „Das tönende Individuum und die melodische Polarität", welches lebhaft an die Mystik der mittelalterlichen Tetrachordauslegungen erinnert, die trotz der vielfach angefochtenen bilderreichen Ausdrücke so viel Wahrheit enthielten. Jeder, der dieses herrliche Buch gelesen hat, wird sich vorkommen, wie ein sehend gewordener Blinder, denn es ist das erste Buch (einige wenige, z. B. Hauseggers „Musik als Ausdruck" nehme ich aus), welches statt Phrasen über „das Schöne" wirkliche genial zu nennende Resultate enthält.

II. Ebenso empfehlenswert ist desselben Verfassers Schrift „Der Meistergesang in Geschichte und Kunst". Mit wahrem Bienenfleisse ist darin alles über die historischen Meistersinger Wissenswertes gesammelt, wodurch die vorliegende zweite



Auflage des Buches bedeutend vermehrt ist. Die Kapitel über Wagners „Meistersinger" sind das Beste, was darüber erschienen ist, und erfreuen ebenso sehr durch geniale Anschauung des formalen Elementes, wie besonders durch eine ganz famose Erklärung sämtlicher bei Wagner vorkommenden Tabulaturausdrücke, Weisennamen u. s. w.

Alfr. Lorenz.

III. Ein sehr brauchbares, bereits in zweiter Auflage vorliegendes Büchlein. In dem ersten Abschnitt wird das Instrument als solches behandelt, neue Erfindungen, wie Hagspiels Resonanzdecke, Scheinerts Vibrierhammer, Ritters dreifüssiger Normalsteg, die Stelznerinstrumente berücksichtigt. Der zweite Abschnitt gilt der Technik, der dritte nur kurz dem Vortrag. Die Litteraturangaben im Anhang sind recht dürftig, ungenau vielfach auch das Verzeichnis hervorragender Violinisten, so soll z. B. der längst tote Kotek noch leben; Kubelik und Hoffmann, der Primgeiger des böhmischen Quartetts, fehlen u. a. ganz.

IV. Dem Verfasser dieser zuerst 1885 erschienenen Schrift gebührt das grosse noch lange nicht genügend gewürdigte Verdienst, das auch m. E. bei einem wirklich guten Unterricht unentbehrliche Quinten-Doppelgriffsystem aufgedeckt zu haben. Es besteht dieses System darin, dass man stumme Quinten, (und zwar solche, die später als klingende auftreten, und solche, die nur als feste Punkte dienen, nach denen klingende Intervalle gemessen werden) mitgreift, um 1. die Quintentrichtung der Finger zu kontrollieren, 2. der Hand infolge des fortwährenden Aufliegens der Finger die nötige Ruhe zu geben, 3. beim Übergang auf andere Saiten als messendes Verbindungsmittel zu dienen und 4. die Finger an das Zusammengreifen zweier Saiten zu gewöhnen. Nachahmung sollte allgemein auch Wassmanns Vorgang finden, die G-Saite als erste, die D-Saite als zweite u. s. w. gemäss ihrer Lage auf dem Griffbrett und der Tonhöhe zu bezeichnen. Dagegen kann ich mich für Wassmanns neue Einführung von 12 bezw. 24 Lagen statt der bisherigen 7 (oder wenn man will sogar 12) nicht erklären, da sie mir zu kompliziert und auch unnötig erscheint. Abgesehen hiervon enthält diese Schrift so viele nützliche Winke und auch Übungsbeispiele, dass ich jedem Geiger nur raten kann, sich eingehend damit zu beschäftigen.

Dr. Wilh. Altmann.

MUSIKALIEN

I. **Albert Becker.** Geistliche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Orgel. 13 Hefte. Verlag: Hermann Oppenheimer, Hameln.

II. **Willy Knüpfer.** Dir. Gedichte von Heinrich Vogeler-Worpswede. Für eine Altstimme mit Klavierbegleitung. Verlag: Breitkopf und Härtel, Leipzig.

III. **Filippo Capocci.** Weihnacht. Cantilene für eine Sopranstimme und Harmonium oder Klavier. Verlag: Carisch & Jänichen, Leipzig.

IV. **Paul Klengel.** Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 15. Verlag: Gebrüder Hug & Comp., Leipzig und Zürich.

V. **Richard Wickenhäusser.** Vierzehn Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 12. Verlag: Ernst Eulenburg, Leipzig.

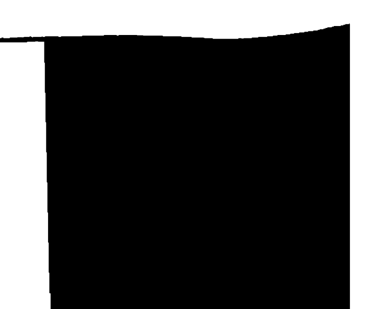
VI. **Anton Wolfer.** Elementarklavierschule. Verlag: Max Liebers, Freiburg i B.

VII. **Franz Kullak.** Die höhere Klaviertechnik. Op. 14. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

VIII. **Heinrich Hofmann.** Atalante. Ballet-Suite. Op. 129. Verlag: C. A. Challier & Co., Berlin.

IX. **Josef Suk.** Liebeslied. — Idyllen. Für Pianoforte zu zwei Händen. Ebenda.

X. **Ludwig Schytte.** Drei leichte instruktive Sonatinen für Pianoforte. Ebenda.





XI. **Alois Jiránek.** Drei Klavierstücke zu zwei Händen. Verlag: Fr A. Urbánek, Prag.

XII. **Jos. B. Foerster.** Lyrische Stücke für Klavier zu vier Händen. Ebenda.

XIII. **Vitěslav Novàk.** Maryša, Ouverture zu einem mährischen Volksdrama. Für Klavier zu vier Händen. Ebenda.

I. II. Von den mir hier vorliegenden Liedern und Gesängen sind es besonders die Werke zweier Komponisten, deren Leben und Schaffen ganz dazu geeignet ist, ernste Lebensbetrachtungen in uns wachzurufen: Albert Becker und Willy Knüpfer. Der eine vom Schicksal die längste Zeit seines Lebens, aus Gründen der Selbsterhaltung, zu musikalischen Frohndiensten gezwungen, um dann an seines arbeitsreichen Daseins-Abend sich schliesslich doch noch zu Ehre und Anerkennung durchzuzwingen, der andere, ein Jüngling, hochbegabt und voll der höchsten Ideale, kaum ins Leben getreten, von heimtückischer Krankheit dahingerafft. Albert Becker, die von einem enormen Können getragene abgeklärte Künstlerschaft, Willy Knüpfer, das warmblütige, mostgärende Talent. 13 Hefte der verschiedenartigsten Kirchengesänge, ein kleiner Teil von Beckers schaffensfreudiger Phantasie, liegen mir vor. Alle zeugen sie von seiner schlichten Art. Fremd ist ihm alles Gesuchte, einfach und natürlich wie der Mensch war, so quillt ihm der Born der Melodik, getragen von einer klaren harmonischen Unterlage. Herzerquickend ist die naive und doch warmempfundene Gottgläubigkeit, von welcher die meist volkstümlich gehaltenen Gesänge durchdrungen sind. Der Verlag von Hermann Oppenheimer in Hameln darf sich zu solchem Verlagsschatz gratulieren. Willy Knüpfer, der im vergangenen Frühjahr im Alter von noch nicht 26 Jahren Verstorbene, hat in dem bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienenen Cyklus „Dir," nach Gedichten von Heinrich Vogeler-Worpswede, uns eine Sammlung Stimmungsbilder hinterlassen. Sie kennzeichnen so recht seine kompositorische Eigenart, soweit ich überhaupt, nach dem zu urteilen, was ich von seinen Werken kennen zu lernen Gelegenheit hatte, von einer solchen sprechen kann. Ein tiefinniges Gefühlsleben, voll zarter Poesie, hat er uns da enthüllt. Ein sehnsüchtiges Hoffen spricht aus jedem der Gesänge, welche fein melodisch, mit glücklicher Behandlung des dichterischen Gehaltes, stimmlich und geistig begabten Mezzosopranen beziehungsweise Baritonisten eine dankbare Aufgabe bieten.

III. Ausser diesen Tondichtungen macht die im Verlag von Carisch und Jänichen erschienene Cantilene „Weihnacht" für eine Sopranstimme und Harmonium oder Klavier von Filippo Capocci einen zwar etwas weltlichen, doch musikalisch recht klangschönen Eindruck.

IV. Der Verlag von Gebrüder Hug & Co. ist mit dem aus vier Liedern bestehenden Opus 15 von Paul Klengel vertreten. Was Paul Klengel als Musiker bedeutet, brauchen wir hier ebensowenig zu erörtern, als uns überhaupt mit seinen neuen Liedern eingehend zu beschäftigten. Der Komponist steht darin auf so streng konservativem Standpunkt und wandelt mit seiner Deklamation so altmodische Pfade, dass die den routinierten Komponisten verratenden paar harmonischen Klangschönheiten nicht dafür entschädigen können.

V. Der Vollständigkeit halber erwähne ich noch die im Verlag von Ernst Eulenberg als Opus 12 erschienen 14 Lieder von Richard Wickenhäusser, deren Dasein die musikalische Welt wohl kaum interessieren dürfte.

Adolf Göttmann.

VI. Der vorliegenden neueren Klavierschule für Anfänger liegt unzweifelhaft eine rationelle Methode zu Grunde. Wer die 183 Übungen gewissenhaft durchstudiert, der wird nicht nur die Noten des Violin- und Basssystems rasch und verlässlich lesen lernen, sondern auch die vollkommene Selbständigkeit und den unabhängigen Gebrauch jeder

Hand erzielen. Das 55 Seiten starke Heft, das Ferruccio B. Busoni gewidmet ist, wurde bereits an mehreren Konservatorien eingeführt.

VII. Diese Anweisung zur Erlangung einer höheren Fertigkeit im Klavierspiel erfolgt mit historischen Hinweisen auf die klassische Studienlitteratur in systematisch-progressiver Weise und ist infolgedessen instruktiv-informierend. Dennoch wäre hie und da die Art der Applikatur bezüglich des praktischen Erfolges ihrer Verwendung zu beanstanden. Den Übungen ist deutscher und englischer Text beigegeben.

VIII. Wie in allen seinen Instrumentalkompositionen programmatischer Richtung zeigt Hofmann auch hier einen leicht verständlichen musikalischen Gedankenausdruck, der ein ansehnliches Charakterisierungsvermögen verrät. Alle neun Sätze der Suite weisen diesen Vortrag auf. Sie sind von ungewöhnlich poetischem Reiz. Die Tondichtung ist in zwei Hefte gegliedert und besteht aus folgenden Stücken: „Atalantes Tanzspiele", „Marsch", „Wettlauf", „Jagdmusik", „Nächtlicher Zug der Oreaden", „Löwenjagd", „Im Tempel der Artemis", „Reigen der Tempeljungfrauen" und „Atalantes Abschied" — Sujets, die fast ausnahmslos dem Komponisten zur Entfaltung seines tonmalerischen Könnens Gelegenheit boten. Die Suite, die Hofmanns 129. Opus darstellt, ist in einer Ausgabe zu zwei und in einer zu vier Händen erschienen.

IX. Josef Suk, der treffliche Secondgeiger des Böhmischen Streichquartetts ist zweifellos einer der begabtesten und aussichtsvollsten jüngeren tschechischen Tondichter. Seine Kompositionen tragen ausnahmslos eine individuelle Prägung, wenden sich aber auch an Interpreten von Persönlichkeit. Auch die beiden vorliegenden Kompositionen verraten in der Anlage und im Aufbau unverkennbare Eigenart. Die Themen sind ursprünglich und fesselnd, die Struktur der Tondichtungen ist kunstvoll kompliziert. Nur ein gereifter Pianist wird die ganze Wirkung dieser Stücke auszulösen vermögen.

X. Gefällig und belehrend, erfüllen diese drei kleinen Sonaten ihren Zweck. Sie werden von dem aufmerksamen Anfänger nicht ohne Erfolg gespielt werden. — Auch die Ballscene zeichnet sich durch hübsche Gedanken in ansprechender Form aus.

XI. Jiranek ist einer der besten Pianisten und Klavierlehrer am Prager Konservatorium für Musik und geniesst auch den Ruf eines Komponisten von Geist und Können. Die vorliegenden Klavierstücke, ein Menuett-Impromptu, ein Impromptu und eine Barcarole, kommen diesem allgemeinen Urteil entgegen. Allerdings tritt in ihnen neben dem gediegenen, feingebildeten Musiker auch der Klaviervirtuose hervor. Ob das ein Nachteil ist?

XII. Fünf leichte, melodiöse, lehrreiche Stücke für Anfänger, schon mit Rücksicht auf die Dürftigkeit brauchbarer Klavierlitteratur für diese Stufe pianistischer Entwickelung empfehlenswert.

XIII. Novak ist als talentierter Liederkomponist bekannt geworden und hat sich durch seine Gesänge das Recht erworben, auch auf anderen Gebieten der Musikkomposition ernst genommen zu werden. Die Ouvertüre zu dem Drama „Marysa", die für grosses Orchester geschrieben ist und vom Tondichter selbst für Klavier zu vier Händen bearbeitet wurde, zeichnet sich durch grossen Schwung und unverfälschtes Lokalkolorit aus.

Dr. Victor Joss.





REVUE DER REVUEEN

Bearbeitet von Dr. Egon von Komorzynski-Wien



ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 1901, No. 46—47. Das „Volkslied der Schotten" findet in Laura Vincent eine begeisterte Verehrerin, die ganz besonders warm für Robert Burns eintritt. Klara Düsterhoff liefert eine hochinteressante Beschreibung des unter der Direktion seines Begründers Dr. Campbell stehenden „Gesangvereins der Blinden" in London.

LE MÉNÉSTRÉL (Paris) 1901, No. 45—46. Paul Destrées wendet sich in dem neuesten Kapitel seines grossen Aufsatzes zu Eugène Delacroix. Derselbe hatte seltsame musikästhetische Anschauungen; er hielt Cimarosa für den grössten Musiker und liess sich viel zu sehr von seinem Hass gegen alles Altertümliche hinreissen. Edmund Neukomm bespricht die Winzerlieder der Lyoner, Julien Tiersot beschäftigt sich in seiner Abhandlung über „les chansons populaires des Alpes françaises" mit Fanny Roux, Mdme. Faure Vincent und Mdme. Guichard.

MONATSHEFTE FÜR MUSIKGESCHICHTE 1901, No. 11. Unter dem Titel „Musikbibliographisches aus Frankfurt am Main" liefert Caroline Valentin eine wertvolle Zusammenstellung der in der Frankfurter Dombibliothek und in anderen Bibliotheken befindlichen Handschriften und giebt auch Beiträge zur Frankfurter Kulturgeschichte. 1340 wurde die neue Domorgel fertiggestellt; 1429 erliess man ein Verbot gegen das übermässige Singen und Fidelen in lauen Sommernächten. — Die No. enthält auch ein Verzeichnis der neuen Erwerbungen der kgl. Bibliothek zu Berlin.

MUSIKALISCHES WOCHENBLATT (Leipzig) 1901, No. 46—47. Eugen Segnitz äussert sich in einer Besprechung der Perosischen Motette „o sacrum convivium" überaus abfällig über Perosis Kunst, die er für gänzlich wertlos hält.

NEUE MUSIKALISCHE PRESSE (Wien) 1901, No. 44—46. Enthält ausser einem (der Zeitschrift „Deutsche Gesangskunst" entnommenen) Aufsatz „Tonbildung im Dienste des Sprachgesanges" (über Müller-Brunows Tonbildungslehre) von Prof. Franz Marschner ausführliche Besprechungen von Dvoráks „hl. Ludmilla" und Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen".

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 1901, No. 45—46. H. Capellen setzt seine Polemik gegen Riemann fort. Ein hübscher Aufsatz von Edwin Neruda feiert Lortzing als Erzieher und läuft in die Forderung aus, man solle eine wohlorganisierte Lortzingpflege auf die Vorstadtbühnen verpflanzen. Die berühmte von Düringer gedichtete Grabschrift „Sein Lied war deutsch und deutsch sein Leid" wird seltsamerweiser von Neruda Max Ring zugeschrieben. In Dvoráks „heiliger Ludmilla" findet Dr. Victor Joss den Mangel von Bachs und Händels religiöser Innigkeit und Liszts dramatischer Wucht.

BÜHNE UND WELT 1901, 2. Nov.-Heft. Ein kleiner Artikel feiert Sigrid Arnoldson als die reizvollste moderne Koloratursängerin und rühmt ganz besonders ihre Darstellung der Tatjana in Tschaikowskys „Eugen Onégin".

CHRISTLICHE WELT 1901, No. 44—45 enthält einen Aufsatz über „Die altniederländischen Volkslieder" von Karl Budde und eine „M. Luther als Musiker" betitelte Studie von A. von Winterfeld.

KUNSTWART 1901, 2. Nov.-Heft. — Georg Göhler liefert eine zusammenfassende Besprechung neuerer Kompositionen für Männerchor; er spricht sich höchst abfällig über das von Kunst weit entfernte Unwesen der Männergesangsvereine

aus und lobt namentlich die Werke von Friedrich Hegar, L. Thuille, Joh. Schwartz, Max Reger u. a. m. als Bahnbrecher einer kunstgemässeren Richtung auf dem Gebiete der Männerchorkomposition.

DER TÜRMER 1901, Novemberheft. — Karl Storck stellt in einem längeren Aufsatz Lortzings Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Spieloper fest; Lortzings Werke sind nach ihm bürgerlich, deutsch, familiär dem Inhalt nach, in ihrer Musik echt musikalisch. Er redet auch einer Aufführung von Lortzings Opern „Casanova" und „Rolands Knappen" das Wort. Betrübend ist seine Darstellung der Unterdrückung der Spieloper durch die Operette: im Spieljahre 1899/1900 fanden auf den deutschen Bühnen 11236 Vorstellungen von Opern und Operetten statt; von diesen entfielen nicht weniger als 3548 auf Operetten.

VELHAGEN UND KLASINGS MONATSHEFTE 1901, Nov.-Heft. Enthält eine „Die Hamburger Oper" betitelte „unkritische Skizze" von Ferdinand Pfohl.

DIE WAGE (Wien) 1901, No. 44—46. Henry Wenden bespricht in einer inhaltlich wenig bedeutenden Abhandlung Lortzings Aufenthalt in Wien gelegentlich der Première des „Waffenschmied" und sein Verhältnis zum „Theater an der Wien". — Max Graf erzählt die Entstehung von Colonnes Orchester und spricht sich mit viel Lob über Colonnes Leistungen in Wien aus.

DIE ZUKUNFT (Berlin), 16. Nov. — Über „Colonne in Deutschland" äussert sich Dr. Georg Göhler in begeisterter Weise. Er lobt Colonne als Dirigenten und als Künstler; er lobt auch sein Programm und spricht sich für zahlreiche Aufführungen moderner französischer Kompositionen in Deutschland aus, die er den modernen russischen Werken — er urteilt dabei wohl etwas zu scharf über Tschaikowsky — weitaus vorzieht.

BASLER NACHRICHTEN 1901, 18. Nov. — Professor C. Stumpfs Studie „Über die siamesische Musik" findet eine eingehende Besprechung und Würdigung. Die Siamesen sind leidenschaftliche Verehrer der Musik. Fast jeder kann singen oder ein Instrument spielen. Die Grossen halten sich eigene Musikkapellen, und zu ihren Theateraufführungen hat das Volk Zutritt. Ihre Musik ist durchweg einstimmig: im Orchester, das aus einer Verbindung von Flöten und einer Überzahl von Schlaginstrumenten besteht, spielen alle Instrumente ein und dieselbe Melodie, nur die Flöten bringen fast bei jedem Ton Triller, Vorschläge und sonstige Verzierungen an. Zu Tänzen und Gesängen giebt es Orchesterstücke, welche die dargestellten Scenen — etwa die Liebeswerbungen eines Halbgottes um eine irdische Maid, einen Speertanz u. s. w. — zu illustrieren suchen. Die Siamesen besitzen demnach nicht bloss Tänze und Märsche, sondern sogar auch eine Art von höherer Programmmusik.

DER REICHSBOTE (Berlin) 1901, 16. Nov. — Unter dem Titel „Kirchenmusikalisches und Profanmusikalisches" sucht ein Aufsatz von Dr. Franz Bachmann das Wesen der eigentlichen Kirchenmusik zu ergründen. „Was zeichnet die kirchenmusikalische Kunst vor der profanen Kunst aus? — Die Beziehung auf das Absolute, das sich in der christlichen Religion als das Göttliche in Jesu Christo darstellt, welches der Kirchenmusik ihren besonderen Ton giebt. Das ist das Gemeinsame und das Kennzeichen aller Kirchenmusik." Der Verfasser ist ein eifriger Cäcilianer, und ich kann daher mit seinen Auseinandersetzungen keineswegs übereinstimmen.

FRANKFURTER ZEITUNG 1901, 26. Nov. — Aus Robert von Keudels Erinnerungen an den Fürsten Bismarck wird Wertvolles über das Verhältnis Bismarcks zur Musik veröffentlicht. Bismarck mochte nie in ein Konzert gehen;

der Gedanke, für Musik Geld zu bezahlen, war ihm unerträglich. „Musik muss frei geschenkt werden wie Liebe," sagte er. Bismarck liebte ganz besonders Beethoven, namentlich dessen Klavier-Sonaten. Fast ebensohoch stellte er Schubert; besonders gefielen ihm das A-moll-Quintett, das Es-dur-Trio und die letzte Sonate (in B). Interessant ist sein Ausspruch über das Mendelssohnsche Capriccio in E (op. 33, No. 2): „stellenweise klingt das wie eine vergnügte Rheinfahrt; an anderen Stellen aber glaube ich einen im Walde vorsichtig trabenden Fuchs zu sehen." Auch Schumann und Chopin waren Bismarck bekannt; Brahms und Wagner scheint er wenig gekannt zu haben.

GENERALANZEIGER FÜR OLDENBURG 1901, 27. Nov. — Dr. Erich Urban liefert eine geistvolle Studie über „Jung-Italien", als dessen bedeutende Vertreter ihm der pathetisch-zarte Puccini, der „hochbegabte, aber reichlich leichtsinnig veranlagte" Mascagni und der in glühender Sinnlichkeit und brutaler Kraft schwelgende Giordano erscheinen. Der bloss anempfindende Leoncavallo wird von ihm bewusst übergangen.

GERMANIA (Berlin) 1901, 22. Nov. — Über „die deutsche Singmesse" spricht ausführlich Adolf Halama. Er behandelt die Entstehung der verschiedenen deutschen Messgesänge, so des bekannten „Hier liegt vor deiner Majestät", das von Michael Haydn 1790 komponiert wurde.

MAGDEBURGISCHE ZEITUNG 1901, 13. Nov. — Eine reizende Cornelius-Anekdote wird uns hier in einer Konzertkritik mitgeteilt. Cornelius sass einst in seiner ärmlichen Stube in Wien und beschäftigte sich damit, den ersten Satz des D-moll-Quartetts von Schumann mühsam abzuschreiben, um eine Kopie dieses herrlichen Werkes selbst zu besitzen. „Note für Note trägt er mit seiner schönen Handschrift auf die Anfangsseiten des dicken Skizzenbuchs ein, das vor ihm liegt. Die Niederschrift bedeutet für ihn einen Einweihungsakt dieses Arbeitsbuches. Es soll die Arbeit von Jahren enthalten — welches anmutigere Motto könnte er dem noch leeren Buche wohl geben als die Niederschrift dieses D-moll-Quartetts, dessen Partitur er sich geliehen hat? Die Stille des Sonntags umgiebt ihn. Die Seele vergisst Sorgen und Mühen und hält einen Feiertag der Kunst. Und so entsteht Zeile um Zeile. Ein Werdender hat den Grösseren verstanden. Noch ein paar Stunden, und das herrliche Adagio ist erreicht. Da — mitten in der tiefsten Arbeit, wo der Geist Zeit und Ort längst vergessen hat — klopft es an die Thür. Der Jüngling schreibt weiter. Es pocht lauter und eindringlicher. Cornelius schreckt empor. Herein denn! Die Feder wird unwillig weggelegt und der Eintretende begrüsst — herzlich begrüsst. Es ist Karl Tausig. Man verlässt zusammen das Gemach. Doch vorher müssen die goldenen Stunden einer feurigen Huldigung an einen geliebten Meister noch festgehalten werden. Die noch nasse Feder wird ergriffen, und sie schreibt an die Stelle der unterbrochenen Arbeit folgende Note: „Hier kam Tausig am 10. Mai, nachmittags und holte mich ab zu Wagner, der in der Eishütte auf dem Graben wohnte!"

MÜNCHENER NEUESTE NACHRICHTEN 1901, 27. Nov. Adolf Sandberger erzählt, anknüpfend an die Veröffentlichung von Werken Johann Kaspar Kerlls in den „Denkmälern der Tonkunst in Bayern", den Lebenslauf dieses Musikers. Am 9. April 1627 in Adorf geboren, studierte derselbe in Wien und Rom und wurde, dreiundzwanzigjährig, Leiter der Hofkapelle zu München. Er entfaltete eine unglaublich fruchtbare Thätigkeit als Komponist; Opern, Ballette und zahlreiche Orgel- und andere Instrumentalwerke entstammen jener Zeit. Besonders herrlich sind seine Messen. Die besten derselben sind bedeutende Kunstwerke voll Weihe und doch dramatischen Geistes, von in moderner Weise gesteigerter

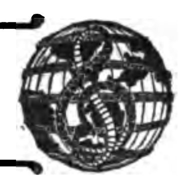
Verwendung der Mittel, voller kontrapunktischer Künste und doch voller Poesie und Leidenschaft; mit Kruzifixussätzen, welche erschaudern machen, mit wundersamen, innig-zarten Benediktus. Allein um ihretwillen schon verdient Kerlls Leben und Schaffen der Vergessenheit entrissen zu werden.

PRAGER TAGBLATT 1901, 29. Nov. Dem vor sechs Jahren verstorbenen Alexander Ritter widmet Joseph Stransky einen tief empfundenen Nachruf. Er lobt ganz besonders dessen herrliche Lieder (namentlich die „Liebesnächte"), symphonische Dichtungen („Olafs Hochzeitsreigen", „Sursum corda", „Charfreitag", „Seraphische Phantasie" und „Kaiser Rudolfs Ritt zu Grabe") und seine beiden einaktigen Opern „Wem die Krone?" und „Der faule Hans". — „Eines Künstlers Leben und Schaffen, das ‚deutsch und echt' war, wie kaum ein zweites." — —

TÄGLICHE RUNDSCHAU (Berlin) 1901, 25., 26., 27. Nov. Prof. Ludwig Schemann veröffentlicht seine „Erinnerungen an Richard Wagner". Ganz besonders hoch stellt Schemann das Glück seiner frühen Bekanntschaft mit „Parsifal", dessen Dichtung er bereits im Herbst 1877 kennen lernte. Am 15. September 1877 wurde Schemann Wagner vorgestellt. Er hatte von da ab zahlreiche Gelegenheiten, Wagner näher zu treten und sein Wesen und seine Persönlichkeit genau kennen zu lernen. Schemann schliesst seine Betrachtungen mit der Erinnerung an die erste Wiederaufführung des „Parsifal" am 8. Juli 1883. „Damals, wo sein letztes, weihevollstes Werk uns noch einmal seine ganze Grösse vor die Seele gezaubert hatte, bei der Verwandlung des dritten Aktes und ihren dröhnenden Posaunenklängen, bei dem letzten Zuge der Gralsritter; da war es uns, als seien diese Säulenhallen die der Ewigkeit und die Ritter in Trauergewändern die Heldengeister der Jahrhunderte, die dort ihren König, den Schöpfer des ‚Parsifal', im Sarge dahertrügen."

EDINBURGH REVIEW Oktoberheft 1901. Ein Aufsatz über „Recent Russian Music in England" giebt allerhand interessante Einzelheiten über die russischen Komponisten. Für die Stellung, die die Musik im sozialen Leben des russischen Volkes vor noch nicht langer Zeit einnahm, ist es bezeichnend, dass fast alle russischen Komponisten, nur Rubinstein ausgenommen, zunächst Amateure waren. Balakireff, der zu Kasan studierte, war Autodidakt; Cui Professor der Befestigungslehre an der Petersburger Ingenieur-Hochschule mit dem Titel General; Rimsky-Korsakoff Marineoffizier; Moussorgski Offizier im Regimente Preobrajensky; Borodin Chemiker und Dr. med.; Seroff Rechtsgelehrter, desgleichen Tschaikowsky, der im Justizministerium angestellt war. Der letztere gehört zu den Musikern, die sich eines vortrefflichen musikalischen Gedächtnisses erfreuten. Als ihn einmal sein Arzt wegen Überanstrengung aufs Land geschickt hatte mit dem strengen Verbote, weder ein Klavier anzurühren noch eine einzige Note zu schreiben, gehorchte er insofern, als er kein Notenpapier mitnahm; aber als er zurückkehrte, brachte er ein völlig ausgearbeitetes neues Streichquartett (in Es-moll) im Kopfe mit nach Hause. Eine Petersburger Zeitschrift hatte ihn verpflichtet zur Lieferung von zwölf kleinen Stücken mit dem Titel „Die Jahreszeiten", deren jeden Monat eines erscheinen sollte. Allmonatlich am Lieferungstage mahnte ihn sein Diener, den er dazu abgerichtet hatte: „Peter Ilitsch, heute müssen Sie nach Petersburg schicken," und dann ging Tschaikowsky an seinen Schreibtisch, warf die Komposition aufs Papier und schickte sie mit der nächsten Post ab.





UMSCHAU

NEUE OPERN

Benediktus: Mondscheinsonate ist der Titel eines neuen Operneinakters, der der Pariser komischen Oper eingereicht wurde. Das Werk, dessen Text Frau Judith Gautier geschrieben hat, behandelt Beethovens Neigung zu der schönen Guicciardi.

Galeotti: Aloys. Der junge Komponist, dessen Oper „Anton" in der Mailänder Skala im vorigen Jahre einen starken Erfolg erzielte, arbeitet gegenwärtig an genannter neuen Oper.

Geza Zichy: Gemma, ein Tanzpoem mit gesprochenem Text. Diese neue, noch nicht praktisch erprobte dramatische Form soll ihre Lebensfähigkeit im nächsten Frühjahr am deutschen Landestheater in Prag erweisen.

AUS DEM OPERNREPERTOIRE:

Budapest: Josef Bayers Ballet: Die Engelsjäger im Fővárosi-Orfeum.

Genua: Smareglias dreiaktige veristische Oper: Nozze Istriane (Textbuch von Illica) wird im Fasching 1902 aufgeführt werden.

Leipzig: Die Uraufführung der Weingartnerschen Trilogie Orestes findet Mitte Februar statt.

München: (Residenztheater) Wormsers Pantomime L'enfant prodigue, Pergoleses La serva padrona und Glucks Maienkönigin sind für diese Saison in Aussicht genommen.

Rouen: Das Théatre des Arts zeigt folgende Novitäten an: Les Guelfes, Oper in fünf Akten, Musik von Benjamin Godard; La Fille du Calife, zweiaktige Oper, Musik von Lacheurié; Mimi la Provençale, thème de lyrique in drei Akten, Musik von Georges Palicot; Le Chlo cheton de Paimpol, bretonische Legende, in Musik gesetzt von Ch. Hess; ein zweiaktiges Ballet L'Idole aux yeux verts, Musik von Ferd. Leborne und ein einaktiges Ballet Le Faure, Musik von Eduard Kann.

Wien: Strauss' Feuersnot ist für Anfang Januar geplant; im gleichen Monat folgt: Der dot man (Der tote Mann) nach einem Fastnachtsspiel von Hans Sachs mit Musik von Joseph Forster.

Otto Julius Bierbaum ist mit einer neuen Textbearbeitung der Oper Don Pasquale von Donizetti beschäftigt. Die musikalische Revision dieser Neuausgabe bei der Donizettis reizende Rezitative wieder vollständig zur Geltung kommen sollen, besorgt Dr. Wilhelm Kleefeld. Das Stadttheater zu Frankfurt a. M. hat das Recht der Erstaufführung, die noch in dieser Saison stattfinden soll, erworben.

Im Osten Berlins soll der Operette ein Heim geschaffen werden. Die Direktion des Karl Weiss-Theaters plant, vom 25. Dezember d. J. ab die Operette auf ihrer Bühne einzuführen.

Auf das vom Stadtrat in Freiburg i. B. erlassene Ausschreiben behufs Erlangung von Vorentwürfen für ein neues Stadt-Theater sind 20 Pläne eingeliefert worden. Seeling in Berlin, Heilmann & Littmann und Dülfer in München sind besonders eingeladen worden.

Silvio Benco, der Textdichter der Opern „La Falena" und „Oceána" von Smareglia, hat soeben ein neues Textbuch vollendet: „La morte dell' usignuolo" (Der Tod der Nachtigall).



KONZERTE

Brüssel: Das erste Konzert der „Société des Concerts Populaires" unter der Leitung Sylvain Dupuis' bringt die Symphonie in D-moll (als Neuigkeit für Brüssel!), und ein symphonisches Gedicht von Jan Blockx: „La Fiancée de la Mer" und den „Carnaval Flamand" von Semler.

Leeuwarden: Das Oratorium: Die Jungfrau von Orleans von C. Ad. Lorenz errang einen durchschlagenden Erfolg.

Paris: La Société des concerts du conservatoire wird eine bisher unbekannte „Ouvertüre" von Mozart zur Aufführung bringen. Das erscheint auf den ersten Blick etwas reklamehaft und unglaublich. Indessen kann gegen die Thatsache nichts eingewendet werden, da das Manuskript der Bibliothek des Konservatoriums entnommen ist und den Titel trägt: Ouverture à grande orchestre par Mozart. A Paris, à l'imprimerie du Conservatoire, Foubourg Poissonnière No. 152. Diese Ouvertüre ist höchstwahrscheinlich eine der beiden Symphonieen, die Mozart unter dem Titel „Ouvertüre" in Paris verfasste, und an Le Gros, den Direktor des „Concert spiritual", verkaufte. Die andere ist von Mozart in Deutschland noch einmal herausgegeben worden und unter dem Namen „Symphonie parisienne" bekannt.

Shanghai: Der deutsche Konzertverein brachte in seinem ersten Konzert u. a. Beethovens Fidelio-Ouvertüre, Webers Konzertstück, die Rienzi-Ouvertüre und Lieder von Mozart, Schumann und Grieg zur Aufführung.

TAGESCHRONIK

Friedrich Gernsheim hat ein neues Chorwerk geschrieben: „Der Nibelungen Überfahrt", Ballade von Albert Matthäi, für gemischten Chor, Solostimmen und Orchester.

Richard Burmeister hat Liszts Concert Pathétique einer Bearbeitung für Klavier und Orchester unterzogen, und mit der Wiedergabe in Amerika, letzthin besonders in Boston, Erfolge erzielt. Er gedenkt, seine Bearbeitung demnächst in Europa vorzuführen.

Gustav Mahler erhielt vom Prinzregenten von Bayern den St. Michaelsorden III. Klasse.

August Reinhard, bekannt als Harmonium- und Kirchenkomponist, feierte am 27. November seinen 70. Geburtstag.

Die Bayreuther Festspielverwaltung ist auf den russischen Tenoristen Jerschow und den norwegischen Tenoristen Arne Sem zur Mitwirkung an den Festspielen aufmerksam gemacht worden.

Auf dem Grabe Anton Rubinsteins wurde am 21. November, seinem Todestage, eine Kapelle eingeweiht. In ihr steht eine Bronzebüste des Meisters, eine Arbeit des Berliner Bildhauers Remer. Die Büste hat das hiesige Konservatorium geschenkt, dessen Direktor Rubinstein war.

Dem pfälzischen Komponisten J. H. Lützel, der vor zwei Jahren gestorben ist, wurde in Zweibrücken ein Grabdenkmal errichtet.

Der Verein schweizerischer Tonkünstler wird seine nächste Jahresversammlung in Aarau abhalten.

Ein Brief Beethovens an seinen Notenkopisten Wolanck, mit dessen Arbeit der Meister nicht zufrieden war, ist jetzt bekannt geworden. Wolanck schrieb:



Herrn Ludwig v. Beethoven!

Da ich mit dem Einsetzen des Finale in Partitur zu Ostern erst fertig werden kann, und Sie selbes um diese Zeit nicht mehr benötigen können, so übersende ich nebst dem bereits angefangenen die sämtlichen Stimmen zu Ihrer gefälligen Disposition. Dankbar bleibe ich für die erwiesene Ehre Ihrer mir zugekommenen Beschäftigung verpflichtet, was ferners das sonstige mishellige Betragen gegen mich betrifft, so kann ich belächelnd selbes nur als eine angenommene Gemütsaufwallung ansehen. In der Töne Ideen-Welt herrschen so viele Dissonanzen, sollten sie es nicht auch in der wirklichen. Tröstend ist mir nur die feste Überzeugung, dass dem Mozart und Haydn, jenen gefeierten Künstlern bei Ihnen in der Eigenschaft als Kopisten, ein mir gleiches Schicksal zugeteilt würde. Ich ersuche nur, mich mit jenen gemeinen Kopiatur-Subjekten nicht zu vermengen, die selbst bei sklavischer Behandlung sich glücklich preisen, ihre Existenz behaupten zu können. Übrigens nehmen sie die Versicherung, dass, auch nur um eines Körnleins Wert, ich nie Ursache habe, meines Betragens willen vor Ihnen erröten zu müssen.

Mit Hochachtung
ergebener
Ferd. Wolanck.

Diesen Brief hat Beethoven kreuz und quer dick durchstrichen und auf der rechten Seite folgendermassen beschrieben: „Dummer, eingebildeter eselhafter Kerl. Mit einem solchen Lumpenkerl, der einem das Geld abstiehlt, wird man Komplimente machen. Statt dessen zieht man ihn bei seinen eselhaften Ohren.“ Und auf der anderen Seite: „Schreib-Sudler! Dummer Kerl! Korrigieren Sie Ihre durch Unwissenheit, Übermut, Eigendünkel und Dummheit gemachten Fehler, dies schickt sich besser, als mich belehren zu wollen, denn das ist gerade, als wenn die Sau die Minerva lehren wollte. Beethoven.

Venedig wird Richard Wagner und seinem posthumen Einfluss, eine grosse Verschönerung zu danken haben. Die Kirche Santa Maria an der Riva dei Schiavoni hat noch keine Hauptfassade. Richard Wagner hatte dem reichen Bankier Fiorentini in Venedig oft gesagt, es wäre eine Schande, dass die Venetianer seit zwei Jahrhunderten nicht das nötige Geld für den Bau der Fassade einer Kirche, die zwei Schritt vom Markusplatz gelegen ist und von allen Fremden besucht wird, gefunden hätten. Richard Wagner ging fast jede Woche dahin; er bewunderte das Bild Moretto da Brescias „Christus bei dem Pharisäer“ sehr. Der Bankier Fiorentini hat nun bei seinem Tode der Stadt Venedig zwei Millionen Lire vermacht. Von dieser Summe soll die Fassade der Kirche Santa Maria erbaut und der Rest für das öffentliche Wohl gebraucht werden.

Ein wichtiger Gedenktag für die Musikgeschichte Berlins war der 27. November. Denn vor 75 Jahren wurde Beethovens 9. Symphonie oder, wie es damals hiess, die „Grosse Sinfonie mit Chören über Schillers Ode an die Freude“ zum erstenmale in Berlin von der Königlichen Kapelle unter Leitung des Musikdirektors Moeser im Konzertsaale des Königlichen Schauspielhauses aufgeführt. Einige Tage vorher hatte Felix Mendelssohn-Bartholdy die Symphonie in einem Saale Unter den Linden einem kleinen Kreise geladener Zuhörer auf dem Klavier vorgespielt. Am 6. Dezember desselben Jahres wurde dann das gewaltige Werk unter Leitung des General-Musikdirektors Spontini zum erstenmale wiederholt.



Die Urhandschrift des Liedes „Schleswig-Holstein, meerumschlungen" ist aus dem Besitze des Herrn Bertsch, des Inhabers des historischen Museums der Völkerschlacht bei Leipzig in die Hände des Prinzen Emil von Schönaich-Carolath übergegangen. Auch die Stadt Schleswig hat sich um diese Urhandschrift beworben.

Der Streit um den Nachlass Johannes Brahms, ist nach erneutem Verfahren endlich abgeschlossen worden. Der Nachlass, der sich auf etwa 202163 Gulden beläuft, war bekanntlich Gegenstand eines hartnäckigen Rechtsstreites zwischen den testamentarischen Erben, dem Franz Liszt-Orchesterverein, dem Verein „Czerny" in Hamburg und der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien einerseits und den 22 Verwandten des Komponisten. Während das Landesgericht Wien und das Oberlandesgericht Wien den testamentarischen Erben die Erbschaft zuerkannte, stiess der oberste Gerichtshof das Urteil um und erklärte die Verwandten als gesetzliche Erben für erbberechtigt. Nun trat abermals eine Wendung ein, indem Dr. Josef Langer als Vertreter des „Franz Liszt-Vereins" in Hamburg auf Grund neugefundener Aufzeichnungen des Verstorbenen beim Obersten Gerichtshof um Wiederaufnahme des bereits entschiedenen Erbrechtsstreites nachsuchte. Der Oberste Gerichtshof erkannte, dass in der Frage, ob der Prozess erneuert werden solle, das Prozessgericht erster Instanz, also das Wiener Landesgericht, zu entscheiden habe. Vor der Entscheidung haben sich die Parteien gütlich geeinigt, sodass der Fall nun endgiltig erledigt ist.

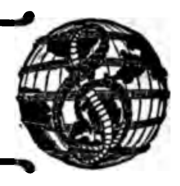
Ein neues Musikinstrument. In London wurde ein neues Musikinstrument, die „Stroh"-Violine (nach dem Erfinder benannt), vorgeführt und konnte einen vollen Erfolg verzeichnen. Die Konstruktion des neuen Instruments ist ungemein einfach. Wie bei einer gewöhnlichen Violine laufen die Saiten über einen Steg, nur ruht dieser nicht auf einem gewöhnlichen Resonanzboden, sondern auf einem runden Teller von Aluminium. Die Tonwellen teilen sich diesem mit und gelangen durch eine Tuba-artige Schallöffnung in ungemein verstärkter Weise in die Luft. Die Töne selbst sollen sich von denen einer gewöhnlichen Violine nicht unterscheiden, nur bedeutend stärker klingen. Hoffentlich hört man in Deutschland auch bald Näheres von diesem Instrument.

TOTENSCHAU

Heinrich Urban * 27./8. 1837 in Berlin, † 24./11. ebenda. Der Verstorbene, ein Schüler von Hubert Ries, Laub und Hellmann, zunächst vorzüglicher Geiger, später (1881—1890) Theorielehrer an der Kullakschen Akademie der Tonkunst, seit 26 Jahren Musikkritiker der Vossischen Zeitung, gehörte zu den gesuchtesten Lehrern Berlins. Von seinen Schülern seien hier nur Paderewsky und Siegfried Ochs genannt. Als Komponist ist Urban mit nur wenigen Werken hervorgetreten, unter denen eine Symphonie „Frühling", die Ouvertüren „Fiesco", „Scheherezade" und „Zu einem Fastnachtsspiel", das Phantasiestück „Der Rattenfänger von Hameln" und ein Violinkonzert hervorragen. Einige dieser Werke wurden früher häufig gespielt. Als Kritiker genoss Urban einen grossen Ruf; durch die Ruhe und Vornehmheit seines Urteils, durch seine strenge, immer gerechte Sachlichkeit hat er der Musik und ihrer Entwicklung nicht zu unterschätzende Dienste geleistet.

Alexander Dorn * 8./6. 1833 zu Riga, der Sohn des Hofkapellmeisters Heinrich Dorn, machte sich um das Musikleben in Kairo verdient, war später (1865—1868) Musikdirektor in Krefeld und seit 1869 Klavierlehrer an der Königlichen Hochschule zu Berlin. Seine Klavierwerke sind sehr verbreitet. † 27./11. in Berlin.

KRITIK



OPER

BUENOS AIRES: Im italienischen Opernhaus hat die schwach begonnene dreimonatliche Saison unerwartet glänzend abgeschlossen und zwar — unglaublich aber wahr — mit Wagners Drama Tristan und Isolde, das seine Erstaufführung in Südamerika erlebte.

Nachdem Lohengrin, Tannhäuser und Meistersinger sich bereits viele Sympathieen erworben, fiel im Vorjahre die Walküre dank ungenügender Solisten und Leitung so ziemlich durch, und der Entschluss der Oberleitung, diesmal den Tristan herauszubringen, wurde als ein tollkühnes Wagnis mit Kopfschütteln begrüsst. Die Direktion hatte aber ihre Vorsichtsmassregeln getroffen durch Verpflichtung der letzten Interpreten des Scalatheaters in Mailand, des Tenors Borgatti — heute der beste Wagnersänger Italiens — als Tristan und einer noch jungen, talentvollen Sängerin Frl. Pinto als Isolde; Giraldoni gab einen wackeren Kurwenal, aber die Seele des Ganzen war Maestro Toscanini, der hochgeschätzte Kapellmeister des erwähnten Scalatheaters. Der Vertreter Markes genügte, dagegen war leider die Brangäne weder stimmlich noch figürlich passend. Orchester, Chor und scenische Ausstattung komplettierten ein Schauspiel, wie ich es selten auf deutschen Bühnen besser gesehen habe; namentlich Herr Borgatti würde, wenn er der deutschen Sprache mächtig wäre, sowohl als Sänger, wie als Darsteller auf den ersten deutschen Bühnen imponieren; ein grösserer Wagnerenthusiast ist überhaupt gar nicht zu denken. Selbst der grosse Münchener Vogl hat mich in der Sterbescene nicht tiefer ergriffen als Borgatti, der intelligente Italiener. Auch Frl. Pinto hat ihre Rolle zweifelsohne nach besten Modellen studiert, nur wäre eine etwas deutlichere Aussprache zu wünschen. — Das stark mit europäischen Elementen durchsetzte kreolische Publikum zeigte gleich seit der ersten Vorstellung Interesse für das Werk, dessen hohe Bedeutung es zwar nicht zu erfassen vermochte, das ihm aber in seiner Neuheit Ehrfurcht und Erstaunen einflösste. Der Jubel der Wagnerianer nahm mit jeder Vorstellung zu, und nach der vierten, die speziell der deutschen Kolonie gewidmet war, zählte ich neun Hervorrufe der Künstler und des Dirigenten.

So hat denn unsere deutsche Kunst abermals einen aufrichtigen, epochemachenden Erfolg hier aufzuweisen; was aber besonders bemerkenswert ist und unsern kulturellen Fortschritt andeutet, ist der Umstand, dass in der Statistik der gehabten 59 Vorstellungen Wagner zum erstenmale mit 12 den ersten Rang einnimmt, ein wohl zu beachtendes Symptom! Dann erst kommen Verdi und Franchetti mit je 10, Puccini mit 8 Aufführungen.

Im ganzen wurden gegeben: Tosca (Puccini) 8 mal; Asrael (Franchetti) 7 mal; Tristan und Medio Evo Latino (Das lateinische Mittelalter) von dem jungen talentvollen, in Mailand ausgebildeten, argentinischen Komponisten Hektor Panizza je 5 mal; Tannhäuser, Samson und Dalila, Rigoletto und Donizettis Liebestrank je 4 mal; Aida, Lohengrin, Iris (Mascagni), Christoph Kolumbus (Franchetti) und Königin von Saba (Goldmark) je 3 mal; Traviata 2 mal, Othello (Verdi) 1 mal. Also insgesamt 15 verschiedene Werke in 59 Vorstellungen.

Gleichzeitig mit der Saison im fashionablen Opernhause wurde im Politeama ebenfalls italienische Oper gegeben, deren Star Frl. Maria Barrientos, die spanische, eben erst flügge gewordene Nachtigall war. Bei einem Honorar von 2000 Franken für die Vorstellung hat die Direktion dennoch ein leidliches Geschäft gemacht. Dank populärer Preise, die etwa 1/3 derjenigen des Opernhauses ausmachen, waren die Vorstellungen stark besucht. Die einzige hier gebotene Neuheit war Le Maschere, das neueste Werk Mascagnis, welches aber hier ebensowenig wie in Italien, nachhaltigen Erfolg erzielte.

F. G. Hartmann.



BREMEN: Die Neueinstudierung von Wagners „Siegfried“ hätte neben dem leider nach einmaliger Aufführung liegen gebliebenen Tristan das Kunstereignis der bisherigen Saison werden können, wenn unsere Opernleitung und das Schicksal es gewollt hätten. Aber die Opernleitung sieht nicht ein, dass der Siegfried doch etwas anderes ist, als die Regimentstochter oder Carmen; und anstatt dem Fafnertöter und Brünnhildenerwecker das Rheingold und die Walküre voraufzuschicken — die beide unserem Ensemble seit Jahren vertraut sind —, brachte sie die Regimentsmarie und das bis zum Überdruss gegebene Cigarrettenmädchen vorher und die grausame Martha hinterdrein. Das mag an dem Tisch, auf dem die Kasse gezählt wird, gleich sein, aber im Tempel der Kunst nicht. Das schien auch unser Publikum zu merken, das Wagners Genie sonst wohl zu ehren weiss. Obendrein wurde unsere stimmgewaltige und groszügige Brünnhilde (Frl. Seiffert) krank und durch Frau Godier aus Hamburg ersetzt, die zwar eine poesiebegabte jugendlich dramatische Sängerin ist, aber noeh keine hoheitsvolle Wotanstochter. Den Siegfried sang Herr Carlén zum erstenmale, und wenn auch noch nicht ausgereift, so doch mit edelster Stimmkraft und Ausdauer. Für den Mime besitzen wir in Herrn Froneck einen ungewöhnlich begabten Vertreter. Nach einer witzigen Umkehrung der naturgemässen Reihenfolge, also der Nibelungenring von hinten, soll jetzt die Walküre (mit Frl. Plaichinger aus Berlin) folgen. Danach kann es gleichgültig sein, ob dann das Rheingold oder die Götterdämmerung sich „anschliesst“. Die alte, unausrottbare Vorliebe für Ausländerei erstickt hier wie überall die deutsche Oper; in einem Repertoire, das von Bizet, Thomas, Gounod, Adam, Verdi, Mascagni, Donizetti, Bellini und Rossini etc. etc. beherrscht wird, ist es schwer, eine ernste und ehrliche deutsche Oper anständig unterzubringen.

Dr. G. Hellmers.

BRESLAU: Die hiesige Oper brachte nach dem Beispiel illustrer Hoftheater als Sensations-Stück Offenbachs sogenannte Oper „Hoffmanns Erzählungen“ heraus. Es erscheint wie ein Hohn auf die künstlerische Entwickelung Deutschlands, wenn man dieses Mixtum compositum aus abgestandener Operettenbrühe, vertrockneter Romantikbrocken und alten Opernrestchen als ein wiedererstandenes Kunstwerk ausgiebt. Es sind doch wunderliche Heilige, die Offenbach heute zu einem Heiligen machen wollen. Wozu mag wohl für diese Leute ein Wagner gelebt haben? Dass die Oper mit ihren widerlichen Süsslichkeiten und plumpen Effektimitationen auf das grosse Publikum einen angenehm-schauerlichen Eindruck machte und infolgedessen einen sogenannten Erfolg hatte, ist kein Wunder. Neben dieser Offenbachschen Première gab es wenig Erwähnenswertes. Von Wagner kam die „Walküre“ unter der matten und temperamentlosen Führung des Herrn Kapellmeister Weintraub heraus. — Im Lobetheater erschien Ziehrers Operette „Die Landstreicher“. Name und Titel sagen genug.

G. Münzer.

CHEMNITZ: Mit „Lohengrin“ die Saison eröffnend, brachte das Stadttheater in wirkungsvollem Wechsel eine Reihe älterer und alter Opernwerke, — Verdi, Lortzing, Mozart, Donizetti, Maillart, Gounod, Wagner, Adam, Marschner waren mit „Stamm“-Repertoirnummern vertreten, — und am Schluss des Monats als „Relation“ und für Chemnitz „absolute“ Novität Heinrich Zöllners, von Herrn Kapellmeister Otto Grimm sorgfältig vorbereitete, mit viel Geschick geleitete „Versunkene Glocke“, welche seitens des Publikums zwar nicht enthusiastisch, aber doch beifällig aufgenommen wurde. In Carmen und Margarethe einerseits und Don Juan und Hans Heiling andrerseits erfreuten uns die englisch-französische Doppel-Primadonna Frau Arnoldson und Herr Bulss mit wohlgelungenen, von grossem Erfolg begleiteten Gastspielen. — Alle Opernaufführungen hielten sich bei würdiger Wiedergabe auf wohl annehmbarer Höhe.

Oskar Hoffmann.



DRESDEN: Die umfänglichen Vorarbeiten, die die Aufführung von Richard Strauss' „Feuersnot", über die eingehender an anderer Stelle berichtet wurde, nötig machten, liessen die Leitung der Königl. Hofoper begreiflicherweise Abstand nehmen von sonstigen grösseren Unternehmungen. Als „neu einstudiert" erschien mit dem „Singgedicht" Wolzogenscher Provenienz Delibes' „Coppelia" zur Freude aller Musikfreunde auf dem Spielplan. Von dem Werkchen werden hier, wie wohl allerwärts, nur zwei Teile gegeben, das dritte „Bild" lässt man ausfallen. Ob man recht daran thut? — Ob nicht gerade jetzt, wo der Haupteffekt der anderen Abteilungen seit der „Puppenfee" verbraucht ist, das „Glockenfest" mit seinen effektvollen choreographischen Darbietungen, Tänzen, Gruppierungen etc. dem ganzen erst wieder eine besondere Anziehungskraft verleihen würde? — Hier wenigstens ist die absolute Wirkung des Ballets in seiner gegenwärtigen Gestalt keine irgendwie belangreiche. Diejenigen, die Herrn Balletmeister Berger, der jetzigen Primaballerina Frl. Zanini und dem übrigen Personal ihre Bemühungen wirklich danken, das sind im wesentlichen die Musikenthusiasten, die in Delibes' Werk die seltene Vereinigung von Geist und Grazie bewundern. Ausser diesem liebenswürdigen Produkt spezifisch französischen Charakters bescherte uns die Opernleitung noch Lortzings biedern deutschen „Zar und Zimmermann", erst als Festvorstellung mit dem trefflichen, uns bald wieder angehörenden Greder (Leipzig) als van Bett, dann auch mit unserm heimischen Bassbuffo Herrn Brag gern gesehen. Otto Schmid.

ELBERFELD: Die immer noch gern gesehene Adamsche „Nürnberger Puppe" mit ihrer leichten, graziösen Musik und ihrer teilweise burlesken Komik erreichte in der Vorführung mit Paula Schönfeld (Bertha) und Richard Radow (Cornelius) Beifall. Für das verwaiste Fach des Spielbaritons gastierte Eduard Walter vom Theater des Westens (Berlin) als „Papageno" und „Valentin" mit Erfolg. Direktor Gregor, der auf weitere zwei Jahre zum Leiter unseres Stadttheaters gewählt worden ist, bereitet „Fedora" von Giordano und „Louise" von Charpentier zur Aufführung vor.

F. Schemensky.

ESSEN: Wagners Meistersinger beherrschen den Spielplan unseres Stadttheaters in einer wirklich würdigen, subtil ausgefeilten Aufführung. Glänzend ist der äussere Rahmen, die herrlichen Kostüme und die stimmungsvollen, von Krupp geschenkten und von Kautzky in Wien gemalten Dekorationen, glänzend aber auch die musikalische und darstellerische Wiedergabe. Langefeld giebt einen prächtigen, urwüchsigen Sachs und Diener steht mit seinem Beckmesser neben den grössten Interpreten dieser Figur. Der Walther des Herrn Classen, die Eva des Frl. Müller und der David des Herrn Koch seien rühmend genannt und vor allem Matthäus Pitteroff, der feinfühlige Dirigent. Nehmen wir dazu das ausgezeichnete Orchester, den durch zwanzig Mitglieder des Essener Männergesangvereins, bekanntlich eines der grössten und besten Deutschlands, verstärkten Chor und Direktor Gellings meisterliche Inscenierung, so sind wir den Hauptfaktoren gerecht geworden. — Wenig Begeisterung, im Gegensatz zu den Meistersingern, hat Sigrid Arnoldson als Mignon und Margarethe geweckt, da diese Partieen von hiesigen Kräften zwar ohne deren virtuose Mache, dafür aber mit der Poesie gegeben wurden, die dem Gaste fehlte. Max Hehemann.

FRANKFURT A. M.: Kurze Zeit nach der Dresdener Urpremière ist der Einakter „Feuersnot" von Richard Strauss und E. von Wolzogen auch hier gegeben worden und zwar mit allen äusseren Zeichen eines starken Erfolges. Der Komponist dirigierte auch seine Oper selbst, wurde mit herzlichem Beifall empfangen und nicht eher entlassen, als bis er vielen Hervorrufen auf der Bühne Folge geleistet hatte. Es war, wenn man die ungewöhnlichen Schwierigkeiten des Werkes, besonders in den Chören, in Betracht zieht, eine gelungene Aufführung; Herr Brinkmann und Frl. Schweitzer waren hingebende Vertreter der beiden Hauptrollen; reizend wurden die Frauenterzettsätzchen gesungen. Sollte man nicht meinen, beim Zusammenwirken eines



sinnigen Volkssagenstoffes, eines gewandten Bearbeiters, eines wahren Tonhexenmeisters, der die schwierigen Exempel der Satzkunst und Modulationskunst mit fast unerhörtem Glanz und verblüffender Leichtigkeit löst, und dabei noch nebenbei kleine geistreiche Anzüglichkeiten mit einwickelt — sollte man nicht meinen, dass hier Geist, Herz und Ohr im Überfluss schwelgen müssten? Und doch, in all dieser Fülle hat mich ein inneres Gefühl des Mangels selten losgelassen. „Zu viel, zu viel!" ist ja auch der Ruf des Ritters, der in dem üppigen Rausche, den raffinierten Entzückungen des Hörselbergs nach so unbedeutenden Dingen schmachtet wie nach der Nachtigall, dem Lenz, der simplen lieben Sonne! Das grösste Raffinement an diesem Abend war übrigens, dass man dem Werke von Strauss ein — Schäferspiel von Gluck voraussandte, „die Maienkönigin", dessen Text Kalbeck übersetzt, dessen Musik J. N. Fuchs bearbeitet hat. In dem ungefähren Dutzend kleiner musikalischer Blüten, die das Singspiel zwischen den rezitierten Alexandrinern hervorspriessen lässt, sind einige von herzbezwingender naiver Holdseligkeit. Die alte Neuheit, sehr sauber wiedergegeben, fand lebhaftes Gefallen. Hans Pfeilschmidt.

GENF: Im Theater hat die Direktion Huguet und Sabin endlich nach langem vergeblichen Drängen der Kritik eine ernstere Richtung eingeschlagen. Carmen, Lackmé, Manon und Hamlet erzielten einen ausserordentlich starken Erfolg. Die Aufführungen gingen unter der temperamentvollen Leitung des neuen Kapellmeisters Josef Lauber trefflich von statten. Als Novitäten verzeichnet der Spielplan folgende Werke: La vie de Bohème von Puccini, Kassya von Delibes, Moina von Isidore de Lava, La Gioconda von Ponchielli, Véronique von Messager, Le Sire de Framboisy. Prof. H. Kling.

HALLE: Unser Stadttheater hat das wichtige Fach der hochdramatischen Sängerin infolge Krankheit von Frl. Harden neubesetzen müssen; jedoch scheint der in Frau Margarete König gefundene Ersatz, wie die letzte „Hugenotten"-Aufführung zeigte, ein befriedigender zu sein. Im Lortzing-Cyclus brachte der November uns „Waffenschmied" und „Undine", letztere in geradezu glanzvoller Inscenierung. Kienzls „Evangelimann" scheint trotz sorgfältiger Neueinstudierung durch Kapellmeister Erdmann und trotz glücklicher Besetzung der Hauptpartieen schon nach zwei Aufführungen wieder vom Repertoir verschwunden zu sein. Dagegen bewährt „Carmen" ihre Zugkraft, da wir in Frl. Behnné eine ganz ausgezeichnete Vertreterin der Titelpartie haben. Erika Wedekind gastierte zweimal vor ausverkauftem Hause und riss in „Regimentstochter" und „lustige Weiber" durch ihre Gesangs-Meisterschaft alles zur Bewunderung hin. Reinhold Koch.

HAMBURG: Es lässt sich nun mal nicht leugnen: unsere einst so berühmte Oper, die vielleicht die bedeutendsten Sangeskräfte zu einem Ensemble einte, um das auch der selbstbewussteste Intendant sie beneiden müsste, die als Novitätenbühne tonangebend und führend war, sinkt langsam aber sehr sicher auf das Niveau einer Provinzialbühne untergeordneten Ranges. Lebte Pollini noch, wir hätten dann sicher schon Pfitzner, Strauss und was sonstwie erfolgreich anderwärts über die Bretter ging, zu sehen bekommen, während jetzt, über drei Monate nach Beginn der Saison das Resultat beschämend ist. Drosselbarth, Kain und der Polnische Jude in 14 Wochen — man zeige mir eine grosse Bühne, die noch weniger leistet. Wenn bei diesem Minus auf der Seite der zugreifenden Initiative nun wenigstens noch das Alte besonders gut behandelt würde, könnte man sich's vielleicht noch gefallen lasssen. Aber auch da Zerfahrenheit, Schlendrian, Rückgang an allen Ecken und Enden. Wohin wir seit dem Tode Pollinis allmählich gekommen sind, hat jetzt ein Nibelungen-Cyklus gezeigt; das Unzulängliche hier ward's Ereignis. Nicht als ob es am lebenden Material fehlte — das ist immer noch das beste hier, trotzdem wir auf Birrenkoven wieder verzichten müssen und im Bassfache sehr knapp gehalten sind. Aber wie hier die Bühne aussieht, mit welcher ge-



schäftsmässigen Flüchtigkeit so ein Werk herausgebracht wird, als ob's der „Trompeter" oder dergl. sei — man braucht nicht heftigen Sinnes zu sein, um das als empörend und unwürdig zu bezeichnen. Die Geschmacklosigkeit, denselben Cyklus zur Direktion zwischen zwei grundverschiedene Kapellmeister-Individualitäten zu teilen, traue ich auch nur einer Direktion zu, von deren musikalischer Durchbildung ich besonders hoch zu denken keinerlei Anlass habe. Jetzt wird seit geraumer Zeit die grösste Glocke geläutet für die demnächst beginnenden Aufführungen des Weihnachtsstückes „Robinson Crusoe", das auf einen Monat den Rest künstlerischen Geistes aus den Räumen des Theaters austreibt. Die Schneider, Dekorationsmaler und Balletmeister sind bei der Arbeit: es lebe die Kunst!

Heinrich Chevalley.

KARLSRUHE: Das Karlsruher Hoftheater beging am Dienstag den 3. Dezember den Geburtstag der Grossherzogin von Baden mit der 100. Aufführung des „Lohengrin". Die Erstaufführung des „ungewöhnlichen Werkes", wie es die Kritik hier begrüsste, hatte einstmals unter Josef Strauss am 2. Weihnachtstage 1856 stattgefunden und mit solchem Erfolge, dass sich gleich mehrere Wiederholungen aneinander reihten. Der erste Lohengrin war Hermann Grimminger der von hier 1858 nach Hannover ging, um in Ludw. Schnorr v. Carolsfeld seinen Nachfolger zu erhalten. Dessen spätere Gattin, das damalige Frl. Malvina Garrigues, alternierte mit Frl. K. Strauss in den ersten Ortrudgestaltungen. Während aber Wagners erste Isolde im Karlsruher sogenannten Pfründnerhaus in Stille ihren Lebensabend verbringt, wohnte der Telramund von 1856, Kammersänger Josef Hauser, der Jubiläums-Vorstellung interessiert bei, ob sie ihm auch nicht durchweg Interessantes geboten haben mag. Denn Herr Birrenkoven, der von Hamburg gekommen war, uns in unserer Tenornot, die nach Gerhäusers Abgang entstand, beizuspringen, vermochte den hiesigen Ansprüchen an einen Wagnersänger, und zumal einen Lohengrin, weder stimmlich noch darstellerisch recht zu entsprechen. Gut war dagegen Frau Mottls Elsa und Frl. Fassbenders Ortrud, befriedigend auch Herr Büttner als Telramund, zugleich wusste Felix Mottl, so sehr er sich auch in den Tempi Genüge that, mit der Leistung des Orchesters einen auserlesenen Genuss zu bereiten. Als „Neuheit" brachte die Hofoper in dieser Saison bisher lediglich — Verdis „Rigoletto"; aber während sie damit gerade ein halbes Jahrhundert zurückblieb, will sie demnächst mit Reznizeks „Till-Eulenspiegel-Oper" die Erste sein.

Albert Herzog.

KÖNIGSBERG: Hier wie an vielen Orten war die erste Opernnovität des Theaterjahres Karl Weis' „Polnischer Jude", der mit seiner bunten Polterabendscenerie und seinem phantastischen Gottesgericht (bei besonders talentvoller Darstellung des Gerichteten durch Herrn von Ulmann) einen populären Erfolg gehabt hat, dessen Dauer allerdings zweifelhaft ist. Ob dieser polnische Jude ein „ewiger" werden und seine Unsterblichkeit nicht vielmehr schon mit einer Saison büssen wird, bleibt abzuwarten. Der erste Operngast der Saison, Signora Prevosti, brachte für uns neu ihre „Carmen" mit, eine fascinierende Leistung, in der die italienische Künstlerin ebenso als dramatisches Genie, wie in der „Traviata" als Meisterin des bel canto glänzte. Im übrigen beginnt heute schon der Kampf ums Dasein der nächsten Saison — das alte Klagelied der Provinz! Unsere sonst ganz standesgemäss eingerichtete Oper, die aber mit kleinen Eintrittspreisen und daher auch mit einem fest bemessenen Etat arbeiten muss, kommt aus der Besetzungsnot in den schwierigsten Fächern kaum heraus. Diesmal ist es nicht der Heldentenor, sondern die sogenannte „Hochdramatische", welche fast gänzlich versagt.

G. Doempke.

LEIPZIG: Von unserer Oper ist sehr wenig zu berichten. Lortzings hundertjähriger Geburtstag wurde im Stadttheater durch eine sogenannte Lortzingwoche gefeiert. Man gab die fünf Opern Lortzings, die zu unserm ständigen Repertoire gehören, alle hintereinander in einer Woche und hing dann noch einen recht schwachen und banalen „scenischen

Epilog“ daran. Die Aufführungen selber waren sehr mässig; keines der Werke war neu einstudiert worden. Das war eine recht billige Feier, die weder Zeit noch Mühe kostete. Aber ich glaube, Albert Lortzing, von dem die Theaterdirektoren immer noch zehren, und der in Leipzig gelebt, gewirkt und gelitten und seine schönsten Opern geschaffen hat, hätte doch von seiten unseres Stadttheaters eine bessere und würdigere Ehrung verdient. — Das einzige Ereignis in unserm Opernbetrieb war die Erstaufführung von Saint-Saëns Oper Samson und Dalila, die recht gut gegeben und hübsch ausgestattet wurde und auch ziemlichen Beifall fand. Eine junge Anfängerin, Frl. Sengern, sang die Dalila recht hübsch. Hans Merian.

MÜNCHEN: Nach langen Wehen genas das Königliche Hoftheater wieder einmal einer Première: Es wurde die Spieloper „Die neue Mamsell“ von Joseph Miroslav Weber zum allerersten male aufgeführt. Jedoch, es leuchtete kein guter Stern über diesem — Familienereignis. Allerdings ist „Die neue Mamsell“ eine jener Arbeiten, die seinerzeit die Luitpold-Preiskonkurrenz“ (1896) mit Auszeichnung bestanden und damit ein bedingtes Anrecht auf die Hofbühne erlangt hatte. Zengers „Eros und Psyche“ ist ihr im Vorjahr mit Glück vorausgegangen, und vielleicht war das die Ursache, dass man nun auch mit ihr es versuchte. Aber sie war wirklich der Mühe nicht wert. Vor allem fehlt dem Sujet, so wie es der Textdichter Friedrich Leber bearbeitet hat, jede Berechtigung zum Titel „Operntext“. Es ist von einer unsäglichen Plattheit, unmöglich im dramatischen Aufbau, roh in der Sprache, allen feinen Humors und Geistes bar, gewöhnlichster Operettenquark. Und die alte Geschichte von dem „neuen Mamsellchen“, dem eifersüchtigen Gatten und dem heiratslustigen Hagestolz wäre doch so leicht in eine geniessbare Form zu giessen, auf eine kompliciertere Formel zu bringen gewesen. Dass überhaupt ein ernster Musiker wie Joseph Miroslav Weber, der als tüchtigster Konzertmeister unseres Hoforchester und als temperamentvoller Kammermusikkomponist gilt, einen derartigen Schund für seine dramatischen Bedürfnisse erkor, kann man nur schwer begreifen, und nur bedauern, denn seine Musik, von Haus aus solid und inspiriert, muss die Sünden des Textes bitter büssen. Sie will geistreich sein und wird flach, sie will tief und edel sein und wird seicht und schmutzig, weil sie am Text keinen Rückhalt findet, weil sich der Blödsinn der „Gestalten“ immer wie Mehltau auf die schönsten Ansätze der Partitur legt. Es wimmelt geradezu von trivialen und süsslichen Formen des Wiener Operetten-Jargons neben bejammernswert feingearteten Gebilden, die losgelöst aus dem Ganzen als wahre Juwelen der melodischen Erfindung und Kombination sich entpuppen — ein ewiger Zwiespalt, der dem Werk die Lebenskraft benimmt. Es ist ein Gemisch von guter, feiner und gemeiner Musik, aber doch keine Operettenmusik. Schade, so ist wieder ein guter Musiker dem Operettenteufel zum Opfer gefallen. Für das Hoftheater ist „Die neue Mamsell“ zu stark haut goût, ob des Textes, und für das Gärtnertheater wäre sie zu aristokratisch, ob der Musik. Ein fataler Missgriff.

Dr. Theodor Kroyer.

NÜRNBERG: Das Wandern ist des Müllers Lust! Wenn es Geld einbringt, hat auch der Theaterdirektor seine Freude am Umherziehen — seines Ensembles. Der Umstand, dass in einer so grossen Stadt wie Nürnberg das Opernpersonal auch noch in Fürth, Erlangen und Bamberg ständig auftritt, bringt so viele Missstände mit sich, dass von künstlerischen Leistungen nur in Ausnahmefällen die Rede sein kann. Die Kunst wird zum Handwerk, aus dem Theaterbetrieb wird ein nacktes Geschäft und dazu kommt noch die absolute Wurstigkeit der Direktion gegenüber allen berechtigten Einwänden der Kritik. Es erbt sich die Regie, die schlechte, wie eine ew'ge Krankheit fort! ... Ich sehe daher davon ab, von den Aufführungen des Werktags-Spielplanes zu sprechen und erwähne nur die spärlichen Neuaufführungen, die sich einer besseren, aber noch lange keiner musterhaften Vorbereitung erfreuen. Heinrich Zöllners Musikdrama „Die versunkene Glocke“ mit ihrer unendlichen Melodieenlosigkeit enthält einzelne sehr schöne

Momente und Kapellmeister Weigmann gab sich alle Mühe, diese hervorzuheben. Das Rautendelein wurde von Frl. Gehrer gesanglich gut, schauspielerisch kaum mittelmässig verkörpert. Herr Immelmann, ein Heldenbariton mit heldenhafter Figur, wäre ein vortrefflicher Heinrich gewesen, wenn er nicht mit einem wahren Märtyrerblick behaftet wäre. Ein grober Regiefehler im zweiten Akt beeinträchtigte die Wirkung der Erstaufführung. In der dramatisch wirksamen Volksoper „Der polnische Jude" von Karl Weis zeichnete sich Herr Brodersen, der aussergewöhnlich schöne stimmliche Mittel besitzt, als Mathis ganz besonders aus. Lob verdient auch Kapellmeister Lederer für die sorgfältige Einstudierung.

Ph. Hatzel.

POSEN: Am 1. Dezember kam die erste Novität dieser Saison zur Aufführung, die Oper: „Die Bettlerin vom Pont des Arts" von Carl von Kaskel. Das sehr melodische, originelle Werk, dem ein nicht gerade sehr poetisches, aber doch geschickt und praktisch gefügtes Libretto zu Grunde liegt, behandelt die bekannte Erzählung von Hauff. Kaskel verleugnet den Lyriker in keiner Weise, er weiss auch das Orchester gut zu behandeln, das er des öfteren selbständig in den Vordergrund treten lässt. Das Werk hat sehr gefallen, und hätte dies wohl noch mehr gethan, wenn Solisten und Chöre etwas für das Werk verpflichtender ihre Schuldigkeit gethan hätten.

Dr. Theile.

PRAG: Hei war das eine Premièrenhatz in diesen Tagen! Das Nationaltheater fing an und hatte mit der Oper „Auf der alten Bleiche" von Karl Kovarovic einen rauschenden Erfolg. Kein Wunder. Die Aufführung und Inscenierung war exquisit. Dazu ist der Stoff, die Geschichte des guten Grossmütterchens aus dem Volke, das ihrer Umgebung und auch der gnädigen Herrschaft so gut in aller Liebesnot zu helfen weiss, aus einer Novelle der Božena Nemcova jedem Czechen bekannt und ans Herz gewachsen. Gewiss, Kovarovic ist der kommende Mann des modernen czechischen Musikdramas, das bisher nur an dem Übel krankt, dass es zu viel Musik und zu wenig Drama enthält. Auch das neue Werk macht gar nicht den Versuch, den epischen Stoff dramatisch zu gestalten, sondern zerlegt ihn in eine Folge stimmungsvoller Bühnenbilder. Der Komponist hat diesmal sein Talent teils auf das Schlichte, teils auf den Konversationsstil gestellt, sein bestes aber wieder in den äusserst lebendigen Chorscenen gegeben. Sonst mutet seine Musik oft an, als erzählte wer eine Dorfgeschichte in Schillerschen Jamben. Übrigens ist seine Deklamation, die schwache Seite Smetanas und Dvoraks, musterhaft. — Das deutsche Theater spielte kurz darauf seinen Haupttrumpf mit „Manru" von Paderewski aus. Ungewöhnlicher Aufwand, sorgsamste Proben, die besten Kräfte des Ensembles unter Leo Blech im Vordertreffen. Und der Erfolg? Tumultuarisch bei der Première, gleich null bei der Reprise. Die eklektische Musik vermochte nicht zu fesseln, der Text wirkt abstossend. Resumé: operam perdidi. Schade, dass die an „Manru" verlorene Liebesmüh Alexander Ritters Werk „Der faule Hans" entzogen wurde. Die liebevolle Hingabe Kapellmeister Stranskys scheiterte an einer schlechten Inscenierung und an einer fatalen Besetzung der Titelrolle. Schade drum! Ritter ist keiner von den Grossen, aber einer von den Echten, die niemals grösser scheinen wollen als sie sind. Dabei scheint mir Ritters Talent als Dichter dem musikalischen überlegen zu sein. Nach dem schönen Monolog und dem Kabinettstück der Mägdescene erlahmt des Komponisten Phantasie. Zum „Faulen Hans" wurde „Der Brautmarkt von Hira" von Bogumil Zepler gegeben, der besser ist als sein Überbrettlruf und einen recht hübschen Erfolg davontrug.

Dr. Batka.

STETTIN: „König Drosselbart" teilte das Schicksal der hier spärlich auftauchenden Neuheiten: Première mit Achtungserfolg, schlecht besuchte Wiederholung — dann verdrängten die zur Lortzingfeier gebrachten „beiden Schützen" Kulenkampffs Märchen,



dessen zu dicht verwucherte, nur wenig echte Blüten treibende Musik die drolligen Bühnenvorgänge mehr belastet als hebt. Dennoch müsste die Première als interessantestes Ereignis genannt werden, gebührte nicht der Meisterdarstellung des als „Faust“ gastierenden Ernst Kraus der Vorrang. Ulrich Hildebrandt.

STOCKHOLM: Die königl. Oper gab als Novität Puccinis Bohème. Der Komponist wurde mit diesem Werk zum erstenmal dem schwedischen Publikum bekannt. Schon längst haben die Schweden ein besonderes Interesse für die italienische Oper gehabt. Verdi gehört zu den beliebtesten Opernkomponisten. Auch Mascagni kam in Stockholm rasch zur Anerkennung. Der Boden war also für die Puccinische Oper genügend vorbereitet. Im grossen und ganzen kann auch die Erstaufführung als ein Erfolg gelten. Die Première kam etwas unerwartet, indem die erste Meldung der Aufführung nur zwei Tage vorher geschah. Im ersten und zweiten Akt war der Beifall noch ziemlich reserviert, im dritten aber begann man allmählich mehr Interesse zu zeigen. Die Fehler der Oper liegen weniger in der Musik als in dem Text. Die Handlung hat zu viel konventionelles an sich und besitzt nicht die genügende Frische. Die Musik aber zeigt grosse dramatische Kraft, ist erfindungsreich und ergreifend, wenn sie auch nicht grosse Originalität besitzt. Die Orchesterbehandlung ist durchsichtig und klar mit vielen charakteristischen Klangwirkungen. Hier und da ist eine Anlehnung an Mascagni zu bemerken. Am besten gefielen das Finale des dritten Aktes, der Dialog zwischen Mimmi und Rudolph und das Duett im ersten Akt. Die Aufführung war vorzüglich. Besonders thaten sich Frau Hellström, Fräulein Fernquist und Herr Södermann hervor. — Am 26. Oktober ging erstmalig eine Aufführung von Wagners Rheingold mit glücklichstem Erfolg in Scene. Für den Loge war der deutsche Tenor Otto Briesemeister engagiert.
Tobias Norlind.

STUTTGART: Frl. Plaichinger aus Berlin und Herr Pennarini aus Hamburg verhalfen uns zu einer beinahe idealen Tristanaufführung. Tadellos, nein wundervoll hielt sich das Orchester unter Pohligs grosszügiger Leitung; sein Fühlen lebte im entferntesten Instrument. Der Beifall des vollen Hauses war endlos. Wagner ist in Stuttgart wohl am spätesten durchgedrungen; dafür ist die Begeisterung, die sich jetzt durch die allgemeine Rückständigkeit Bahn bricht, frei von modischem Beigeschmack und dämmt langsam aber sicher die kunstwidrigen Sümpfe ein, die einem alles Musikalisch-Grosse verekeln möchten. Eine von Pohlig geleitete Aufführung der Zauberflöte bewies neuerdings wieder, dass ein Wagnerdirigent auch Mozart jede mögliche künstlerische Sorgfalt und Liebe widmen kann. K. Grunsky.

WIEN: Im Hofoperntheater versucht es Gustav Mahler, da es an grossen neuen Kunstwerken fehlt, mit Kunststücken. So muss man wohl die Neuinscenierung der „Lustigen Weiber von Windsor“ und die Aufführung von „Hoffmanns Erzählungen“ nennen. In beiden Fällen handelt es sich um artistische Experimente, um Aufführungen, in denen sein persönlicher Geschmack so stark hervortritt, dass ihnen ein bizarrer Zug nicht fehlt. Dieser merkwürdige Künstler arbeitet seit einiger Zeit nicht daran, das Repertoir der Oper mit Werken zu vermehren, welche ihm dauernd zur Zier gereichen, er geht mehr darauf aus, durch künstliche Dinge zu verblüffen, augenblickliche heftige Wirkungen zu erzielen, wie es seinem ganzen mehr blendenden als erwärmenden Naturell entspricht. Der Eindruck der Aufführung der „Lustigen Weiber von Windsor“, die einem auf dem niedlichen Präsentierbrett der Drehbühne aufgetischt wurden, war apart genug. Der orchestrale Teil war von Mahler mit einem solchen Aufwand an Feinheit und Geist ausgearbeitet worden, dass er bereits zur Spitzfindigkeit geführt hat. Die Abtönung des Orchesters hat das seltsamste Raffinement erreicht, die Rhythmen sind fast überzierlich geworden und jede melodiöse Biegung ist ein Witz, jeder Takt eine Pointe. So wurde ein Lustspielton von ungewohnt geistreicher Schärfe erzielt, der den Verstand der Hörer zu sehr, die Empfindung zu wenig beschäftigt hat. Die neuen Miniatur-

dekorationen waren stimmungsvoll. Die Kostüme — englische Trachten aus der Zeit Heinrichs IV. — von Leffler, eigenartig und mit einem Stich ins Exotische entworfen. Geistreich, statt lustig ist auch die Darstellerin der Frau Flut: Frau Gutheil-Schoder. Als genial veranlagte Frau findet sie tausend Umwege zu einer Figur, wo ihr der direkte Weg fehlt. Über den Mangel an sinnlichem Stimmreiz täuscht sie mit hundert schauspielerischen Einfällen hinweg; statt echten Humors giebt sie feine Taschenspielerkunststückchen kluger Laune. Der fremdartige Reiz dieser Aufführung muss wohl fesseln, wo ein freieres Spiel künstlerischen Humors mehr erfreut hätte. Als genial-bizarres Werk haben auch Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen" stark gewirkt. Mit grösster Kunst hat hier Gustav Mahler das phantastische, traumhafte dieser seltsamen Scenen herausgearbeitet. Was ihn wohl gerade zu diesem Werke, an das er den Fleiss ungezählter Proben setzte, hinzog? Die Romantik des Ganzen? Der Geist der Offenbachschen Musik? Oder das Gefühl der Verwandtschaft mit den Hoffmannschen Gestalten, da er wie ein zweiter Kapellmeister Kreisler in unserem Musikleben einhergeht?... Neu einstudiert wurde mit grösstem Erfolge Verdis „Maskenball". Verdi und Offenbach sind die Schutzpatrone der Opernkassa. Bald wird sich ihnen Meyerbeer („Hugenotten") zugesellen, auf den der Kassier schon gierig wartet. Und es wird ein pikantes Schauspiel geben: Gustav Mahler, dem wir die stilvollsten Wagner- und Mozart-Aufführungen verdanken, als Urheber einer grossen, stürmisch bejubelten Meyerbeer-Renaissance!

Dr. Max Graf.

WIESBADEN: Neu: Das Mädchenherz von Buongiorno. Der 1. Akt lässt sich vortrefflich an: man ahnt da fast so etwas wie eine Wiedergeburt aus dem Geiste der „Opera buffa"; der 2., ebenfalls zierlich geschrieben, schadete sich nur durch seine offenbaren Längen; der 3. wurde gestrichen, — man denke: ein gestrichener Akt! — das gefiel dem Autor gewiss nur mässig; und der 4. Akt mit seiner plötzlichen Wendung zur „Opera seria" gefiel nun wieder dem Publikum nur mässig, welches nach so lustigen Vorgängen für diesen pathologisch angehauchten Abgang wenig übrig hatte, obschon Buongiorno auch hier entschiedene Begabung beweist und manches Fesselnde zu sagen hat. Er war übrigens selbst anwesend, durfte auch „herauskommen", dürfte aber dem Wiesbadener Publikum im ganzen nicht viel Beifall gespendet haben. Otto Dorn.

ZÜRICH: Die Direktion Reuker, Nachfolger von Skraup, soll die Repertoir- und Finanznöte vergangener Jahre beseitigen und wird auch bereits als Heiland von der Presse bejubelt. An Eifer und Intelligenz fehlt es nicht, wozu grosse Chancen bezüglich Personal sich gesellen. In Novitäten hat der Mann eine glückliche Hand, denn der „Polnische Jude" wie der „Geigenmacher von Cremona" hatten Erfolg, allerdings hauptsächlich durch die Mitwirkung des Baritonisten Basil, der im Mittelpunkt unseres Personals steht. Die Züricher Bühne bildet eine Art Lehrwerkstätte und so haben wir auch in dieser Saison wieder neben dem rasch entwickelten Basil die Sängerinnen Gerhäuser und Trebass mit schöner Beanlagung, den belgischen Heldentenor de Mayer und andere Kräfte, die leider regelmässig Lockungen nach auswärts folgen, wenn sie die Züricher Atmosphäre flügge gemacht hat. Ein besonderer Coup ist die Aufführung von Götz' Francesca da Rimini, zur Feier seines 25jährigen Todestages, nachdem tags vorher im Konzert seine F-dur-Symphonie gespielt wurde. In nächster Nummer wird von dieser seltenen Delikatesse einiges zu sagen sein. W. Niedermann.

KONZERT

AMSTERDAM: Auch unsere Grossstadt ist gesegnet mit einer ausserordentlichen Konzertflut. Unser breitangelegtes Musikleben wurde eingeleitet durch unser in der musikalischen Welt und weit über die Grenze hinaus berühmtes und als ganz vorzüglich anerkanntes Orchester, das seine Reihe Abonnementskonzerte unter Leitung des tüchtigen



W. Mengelberg eröffnete. Interessante Programme wurden geboten: Werke der Klassiker und Komponisten aller Herren Länder; gestützt ausserdem durch Abwechslung bringende Vokal- und Instrumental-Solisten. — Da trat zuerst hervor unser vorzüglicher Cellist, J. Mossel, mit d'Alberts schwerem Konzert C-dur, op. 20; unser trefflicher Pianist Direktor Mengelberg spielte mit Risler das schöne Klavierkonzert von Mozart für 2 Klaviere, zum Entzücken aller Musikverständigen, während Risler nochmals an den Flügel trat, um Beethovens 5. Konzert herrlich und klar vorzutragen. Fernerhin trat unser Primgeiger Louis Zimmermann mit Brahms D-dur-Konzert auf; dieses schwere Werk meisterlich vorgeführt zu haben, wurde ihm sehr hoch angerechnet, da er sich erst kurz vorher von sehr schwerem Krankenlager aufgerafft hatte. Dasselbe Konzert brachte uns kurze Zeit nachher in vollendeter Weise der Dresdener Konzertmeister Henri Petri. Als Sängerinnen erschienen die Damen Nina Faliero-Dalcroze aus Genf und Helene Staegemann aus Leipzig; die erstgenannte sang eine ganz eigentümliche Komposition ihres Mannes, des Schweizer Komponisten E. Jacques-Dalcroze: La mort du Printemps, scène lyrique, mit Orchesterbegleitung. Es war eine breite, wenig fesselnde Erzählung in Prosa mit teilweise sehr überladener Orchesterbegleitung; eigentlich besser ein reich instrumentierter Orchestersatz mit Gesang. Grossen Beifall konnte die begabte Sängerin trotz der biegsam-schönen und ausgeglichenen Stimme nicht erreichen; auch Fräulein Staegemann rief mit der schweren Mozartschen Arie aus „Il re pastore" keinen besonderen Eindruck hervor; dagegen brachte sie mit vier Liedern das überfüllte Konzerthaus in Entzücken.

Ganz besonders muss ich eine sehr geistreiche Komposition erwähnen: L'apprenti sorcier, scherzo d'après une ballade de Goethe (Der Zauberlehrling), des 36jährigen noch wenig bekannten Franzosen Paul Dukas. Selten ist mir in neuerer Zeit eine so fesselnde und interessante Komposition vorgekommen. Die Instrumentation ist genial.

Jacques Hartog.

BADEN-BADEN: Mit dem Eintritt in die kältere Jahreszeit wurde der Schwerpunkt der Saison in die inneren Räume des Konversationshauses verlegt, und da ist es nur zu natürlich, dass die Konzerte den ersten Platz unter den Festlichkeiten einnehmen.

Dem ersten Konzert unserer Wintersaison brachte man ein spezielles Interesse entgegen; trat doch eine junge einheimische Künstlerin auf, deren künstlerischer Entwickelung man mit hochgespannten Erwartungen entgegensah. Leider hat Fräulein Margarethe Blitzer nicht ganz gehalten, was sie von Anfang an in so reichem Masse versprochen hatte. Trotz ihrer schönen Stimme wirkte ihr Gesang monoton und farblos. Vielleicht mag es an der Wahl ihrer Lieder gelegen haben. Im folgenden Konzert hörten wir d'Andrade, den genialen Meistersinger mit seiner weichen, sympathischen Stimme. Ihm folgte Emil Sauer aus Dresden, der wie wenige es verstanden hat, den Geist seines grossen Meisters in sich aufzunehmen. Auch Herr Th. Pfeiffer, unser trefflicher Pianist erfreute seine hier zahlreichen Verehrer durch eine ausserordentlich besuchte Matinée, in der er aufs neue bewies, dass er zu den Besten seines Faches gezählt werden darf. Das meiste Interesse brachte man aber der Meininger Hofkapelle entgegen, die unter ihrem vorzüglichen Dirigenten Fritz Steinbach auch hier wieder neue Lorbeeren errang.

L. Bopp.

BARMEN: Die Konzertsaison wurde durch den Allgemeinen Konzertverein in glanzvoller Weise eröffnet. Unter der temperamentvollen Leitung des Musikdirektors Hopfe gelangte mit den Solisten Emilie Herzog, Eugen Kronenberg und Karl Mayer im Verein mit dem durch namhafte Künstler verstärkten städtischen Orchester die Schöpfung von Haydn in vollendeter Form zur Aufführung. Das zweite Stadthallen-Konzert wurde von den musikalischen Darbietungen zweier Tonkünstler getragen, deren Namen allein schon ein inhaltreiches Programm bedeutet: Franz Wüllner und Raoul Pugno. Wüllner brachte mit dem städtischen Orchester an grossen Tonwerken zu fein

abgerundeter Wiedergabe: Die Oberon-Ouverture von Weber, die Ouverture und das Bacchanal aus Tannhäuser von Wagner, sowie die Eroica, während Pugno das Mozartsche Klavier-Konzert in Es-dur, die Chopinsche Polonaise in Es-dur, sowie die Lisztsche elfte Rhapsodie mit glanzvollem Spiele und selten seelischer Vertiefung interpretierte. Die älteste hiesige musikalische Körperschaft, die Konzert-Gesellschaft, gab im Prunksaale der Konkordia ihr erstes Abonnementskonzert. Das Programm umfasste das Klavier-Konzert Es-dur von Beethoven, ein kleines Chorwerk von Gernsheim und die Symphonie in D-dur von Haydn. Die einzelnen Tonwerke wurden trefflich wiedergegeben von Alfred Reisenauer, der Sopranistin Helene Staegemann und dem städischen Singverein. Die Leitung lag in den feinfühligen Händen des Musikdirektors Richard Stronck. Das zweite Konzert der Barmer Konzert-Gesellschaft brachte Max Bruchs „Gustav Adolf“ zu vollendeter Wiedergabe. Der unter der Leitung Hugo Steinbruchs stehende Barmer Quartett-Verein feierte den Busstag durch eine sorgfältig vorbereitete Aufführung des gewaltigen Oratoriums „Christus“ von Franz Liszt. Trotz einiger Tonschwankungen muss die Wiedergabe des schwierigen Tonwerkes eine gute genannt werden. Die Trägerin der Sopranpartieen Gertrud Fritzsch war offenbar nicht gut disponiert, während die Altistin Elisabeth Diergardt mit ihrem gut geschulten, metallreichen Organ allen Anforderungen entsprach. Professor Paul Haase brachte mit seinem sonoren Bass besonders die Seligpreisungen zu ergreifender Wirkung, wie auch der Vertreter der Tenorpartieen, Heinrich Hohmann, durch die Klangschönheit seines Organs und anmutende Phrasierung sich grossen Beifall erwarb. H. Hanselmann.

BERLIN: Aus dem Mozartfest, das uns die Intendanz der Kgl. Schauspiele bescherte, seien noch ein Kammermusik- und ein Orchester-Abend hervorgehoben. Betrüblicherweise hielt sich das Publikum von diesen Veranstaltungen fern. Scheute es sich, zwei Abende hintereinander nur Mozart zu hören? Wirken das Joachim-Quartett, das Kgl. Orchester unter Weingartner, Halir als Solist nicht mehr magnetisierend? Oder war die Reklametrommel zu schlaff gespannt? Jedenfalls hat sich Herr Publikus einen Genuss seltener Art entgehen lassen.

In hellen Haufen pilgerte man dagegen in das vierte Philharmonische Konzert den Trillern Erika Wedekinds entgegen. Sie führte ihre virtuose Technik in einer schwachen Arie Mozarts (Gefälligkeitskomposition) „nò che non sei capace“ und in der platten Ophelia-Arie von Thomas vor. Das Publikum bejubelte diese Kunststückchen mit fast südlichem Temperament. Richard Strauss' erschütternd wirkende Dichtung „Tod und Verklärung“, Beethovens massive Coriolan-Ouvertüre und erdfrische Pastorale bildeten die übrigen Nummern des Programms. Sie wurden vom Philharmonischen Orchester unter Nikischs impulsiver Leitung geradezu glänzend wiedergegeben.

Das Böhmische Streichquartett gab seinen ersten Abend vor dichtgefülltem Saale unter Mitwirkung Edouard Rislers. Nach einem solid gearbeiteten, glatt fliessenden Quartett (E-moll) von Fr. Gernsheim bekamen wir das rassige und höchst geistreiche Klaviertrio F-moll von Dvorak zu hören in einer Darstellung (Risler, Hoffmann, Wihan), die schechterdings nicht überboten werden kann. In der Schlussnummer des Programms, dem A-dur-Quartett op. 41 von Schumann, störte leider die sich vordrängende Bratsche den im übrigen sonst überwältigenden Gesamteindruck. Ein Musikfest en miniature giebt es jedesmal, wenn die Böhmen kommen.

Einen Brahmsabend veranstaltete Ludwig Wüllner. Das Programm enthielt vorzugsweise seltener gesungene Lieder des Meisters. Er konnte es wagen, der eminente Vortragskünstler, dem Publikum diese herbe Kost einen ganzen Konzertabend lang zu bieten. Das Programm litt unter einer fast drückenden Gleichfarbigkeit. Grau in grau, Herbststimmung. Wollte Wüllner die Grenzen seiner Wirkungsfähigkeit erproben? Glänzend gelang das Wagnis, zumal er besser als je bei Stimme war. Welche Fülle von Schattierungen in einer Farbe bei Brahms und Wüllner.

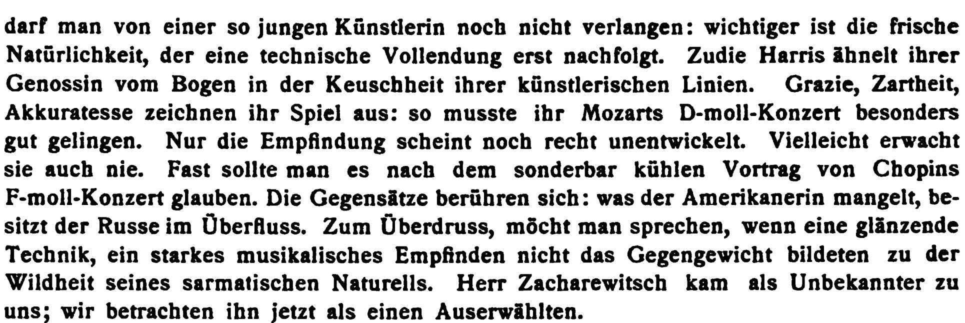
Das Konzert der vereinigten Wagner-Vereine Berlin und Berlin-Potsdam wurde mit Bruckners siebenter Symphonie (E-dur) eingeleitet (gespielt vom Philharmonischen Orchester unter Dr. Muck). Die Aufführungen Brucknerscher Symphonieen sind in diesem Winter enger gesät, als sonst. Schade, dass der Meister diese Wendung zum Besseren nicht mehr hat erleben können. Trotz der nur wenig lebensvollen Aufführung löste das grandiose Werk eine tiefdringende Wirkung aus, die sich zum Schluss in einem überaus herzlichen Beifall äusserte. Die beiden Innensätze gehören mit zu den grössten Schätzen unserer Litteratur. Eine warmherzigere, temperamentvollere Wiedergabe der Aussensätze hätte diese bei weitem weniger abrupt und lahm erscheinen lassen. Hier muss ein starkes inneres Miterleben die Konturen der einzelnen Abschnitte mehr verwischen, und ein fortreissendes Temperament den ungeheuren melodischen Bogen wie in einem Zuge formen. Mit der blossen Korrektheit ist hier nichts auszurichten. Es giebt kaum etwas schwierigeres für einen Dirigenten, als die wirkungsvolle Darstellung des vierten Satzes einer Brucknerschen Symphonie. — Opernfragmente aus Siegfried Wagners „Herzog Wildfang" und den „Meistersingern" von Siegfrieds grossem Vater bildeten die anderen Teile des Programms. Siegfried Wagner müsste selbstkritischer in der Wahl seiner Themen sein. Er greift zu keck und unbesorgt zu. Und dann steht die gleichmässig dicke, fast protzige Instrumentation in grellem Widerspruch zum geistigen Gehalt seiner Kompositionen. Merkwürdig uninteressant behandelt er auch die Singstimme. Hoffentlich ringt er sich zur Klärung durch. Der Baritonist Hans Schütz aus Leipzig war der Solist des Abends. B. S.

An ausgezeichneten Klavierspielern hat es in den letzten vierzehn Tagen nicht gefehlt. Zumeist waren es jüngere Meister, die im ersten Anlauf die Gunst des Publikums zu gewinnen oder die bereits geweckten guten Meinungen noch zu befestigen trachteten. Das lebhafteste Interesse richtete sich auf Artur Schnabel, der einen Klavierabend veranstaltete. Schnabel hat in diesem Winter mehr als einmal von sich reden gemacht. Als er Therese Behr wundervoll am Klavier begleitete. Als er Proben eines starken Kompositions-Talentes gab. Wundervoll war er nun auch an seinem Abend, wenn man einzig seine Kunst, wie sie in die Erscheinung trat, betrachtet, ohne nach dem Vorher oder Nachher zu fragen. Er nennt eine mühelose, ausserordentlich akkurate Technik sein eigen. Sein Ton ist von hoher Schönheit, perlend-klar in den Läufen, weich singend in der Kantilene, markig-ehern im Forte. Den Geist eines Musikstücks erfasst er sicher und bestimmt, ebenso deutlich und unfehlbar bringt er ihn auch zum Ausdruck. Und doch — seine Freunde und alle Kunstfreunde überhaupt werden die schmerzliche Gefahr bemerkt haben, die seiner weiteren Entwicklung droht. Dieser böse Feind, der nur den günstigen Augenblick abwartet, um von dem jungen und vielversprechenden Künstler dauernd Besitz zu ergreifen, ist die Blasiertheit und damit verbunden die Selbstvergötterung. Man soll nicht an Äusserlichkeiten hängen; aber bei Schnabel sind sie doch zur Erkenntnis seines Wesens von Wert. Wenn sie nicht vorhanden wären, müsste man sie sich geradezu konstruieren, nach dem Satz, dass die inneren Eigenschaften eines Menschen in seinem Äusseren zu Tage treten. Bei Schnabel nun sind diese äusseren Merkmale in fast unangenehmer Fülle vorhanden. Zuvor der Zettel, den man am Eingang des Saales in Empfang nimmt .... „Klavier-Abend von Artur Schnabel". Eine Kleinigkeit, dieses „Artur" ohne „h", wird man sagen. Und doch redet es eine eindringliche, beinahe aufdringliche Sprache. Es beweist, dass Schnabel sich sogar in seinem Namen von anderen Individuen gleicher Benennung unterschieden wissen will. Bei einigem guten Willen kann ich seinen Gedankengang verstehen: es sind gewiss unter den vielen „Arthurs" manche, mit denen er nicht auf einer Bank sitzen möchte. So streicht er denn kurz entschlossen das „h" heraus: „ich habe nichts mit euch gemein." Dann sein Auftreten. Über einer selbstgefällig steifen Hemdbrust ein Antlitz, bei dem man sich seiner eigenen Erbärmlichkeit bewusst wird. Wie Zeus



über den Menschen, so thront Schnabel über den Werken, die unter seinen Fingern emporzusteigen die Ehre haben. Sind diese Werke Schöpfungen von gigantischen Massen, so mag das erhabene Darüberschweben, das Beschauen aus ewigen Gesichtspunkten noch angehen, obgleich nach Wagner der Geist der Musik nicht anders zu fassen ist, als in der Liebe. Geradezu komisch aber wirkt die strenge Hoheit bei Stücken von der lieblichen Anspruchslosigkeit der Beethovenschen A-dur-Sonate op. 2. Hier wäre eine Mozartsche Heiterkeit am Platze, wie sie der geniale Raoul Pugno zu zaubern versteht, nicht das Schnabelsche Pomposo, bei dem man nie weiss, wer sich grossartiger vorkommt, das Werk oder der Spieler. Schnabel gleicht darin gewissen Essaysten, die an den geringfügigsten Dingen sofort die unendlichen Zusammenhänge und schliesslich auch — sich selbst wiedererkennen. Es wäre schade um ihn, wenn aus seinem Spiel die frische lebendige Natur vor dem „Artur ohne h" und der „steifen Hemdbrust" wiche... Durch seinen dritten Klavier-Abend bestärkte uns Leopold Godowsky in dem Glauben, dass wir an ihm einen neuen und glänzenden Rosenthal gewonnen haben, mehr — vielleicht nicht. Abermals verblüfften seine technischen Kunststückchen, die sich in den „Sechs Studien über Chopins Etuden" zu wahren Saltomortales verstiegen, abermals entzückte sein sinnlich reizvoller Anschlag und wieder ging die Seele leer aus. Erfolgt nicht eine rechtzeitige Umkehr, so gelangen Naturen wie Godowsky schliesslich bei der Akrobatik an. Ob die bei dem ausgereiften Künstler überhaupt noch möglich ist, erscheint sehr zweifelhaft. Ihm fehlt das starke innere Drängen, das Gertrude Peppercorns Leistungen so bedeutend und vor allem so gesund macht. Ein kräftiges Temperament, das resolut die Hindernisse nimmt oder ebenso resolut über sie stürzt und dann munter seinen Weg fortsetzt. Bis jetzt ist noch zuviel „Pepper" in dem Spiel der talentvollen Dame und zu wenig „Salz der Erde". Bei all dem wilden Sturm kommt noch keine rechte Kunstleistung zustande. Bald wirft sie kurz entschlossen das logische Gefüge eines Stückes über den Haufen, bald überspringt sie ganz ungeniert grössere Partieen, wie in den „Etudes Symphoniques" von Schumann, wo sie — vom Gedächtnis im Stich gelassen — über mehrere Variationen hinweg gleich zum Schluss eilte. Trotz aller Anzeichen der Unreife und der Ungeklärtheit doch eine „Hoffnung", die uns nicht täuschen wird. Nach dieser Walküre der Tasten berührte die milde Wotannatur Arthur de Greefs, der Bach, Mozart und Beethoven spielte, doppelt versöhnlich. Obgleich er seinen Vornamen mit einem „h" schreibt, ist Herr de Greef doch eine sehr bemerkenswerte Persönlichkeit. Nichts Unfertiges, Tastendes haftet seinem Spiel an. Man sagt, er sei Professor in Brüssel. So hat er über seiner Professur den Zusammenhang mit dem Leben nicht vergessen, aus dessen ewig frischem Quell er unaufhörlich schöpft.

Von den neuen Erscheinungen, die in unsern Gesichtskreis traten, haben die Schwestern Paula und Flora Joutard, die Geigerin Frida Quehl, die Klavierspielerin Zudie Harris und der Violinvirtuose Michael Zacharewitsch einen bleibenden Eindruck hinterlassen. Wie zwei verfrühte Kinder des Frühlings kamen uns die Schwestern Joutard. Beide Klavierspielerinnen von ausgezeichneten Gaben und hervorragendem Können, die jüngere, Flora, auch Tonsetzerin von Erfindung und Geschmack. W. Bergers Variationen für zwei Klaviere spielten sie mit Bravour. Weniger glücklich war die ältere Schwester in der Beethovenschen As-dur-Sonate op. 110, der sie ziemlich ratlos gegenüber stand, und in Liszts „Benediction de dieu dans la Solitude", zu der sie kein Verhältnis fand. Floras Kompositionen sind ihrem kindlichen Wesen entsprechend heiter und fröhlich: eine „Tarantelle" geht aber schon über den Rahmen einer Jugendarbeit hinaus. Frida Quehl gab bereits ihr zweites Konzert. Mädchenhaftknospend ist ihr Spiel, noch nicht frei von Ecken und Härten, und doch reizvoll und fesselnd. Das Herausschleudern des Unterarms verleiht ihrem Strich etwas Gewaltsames, Ruckendes, das vorläufig noch zu der Unentschlossenheit ihrer Seele passt, mit der Zeit sich aber zu einem störenden Mangel herausbilden könnte. Ideale Schönheit des Tons



darf man von einer so jungen Künstlerin noch nicht verlangen: wichtiger ist die frische Natürlichkeit, der eine technische Vollendung erst nachfolgt. Zudie Harris ähnelt ihrer Genossin vom Bogen in der Keuschheit ihrer künstlerischen Linien. Grazie, Zartheit, Akkuratesse zeichnen ihr Spiel aus: so musste ihr Mozarts D-moll-Konzert besonders gut gelingen. Nur die Empfindung scheint noch recht unentwickelt. Vielleicht erwacht sie auch nie. Fast sollte man es nach dem sonderbar kühlen Vortrag von Chopins F-moll-Konzert glauben. Die Gegensätze berühren sich: was der Amerikanerin mangelt, besitzt der Russe im Überfluss. Zum Überdruss, möcht man sprechen, wenn eine glänzende Technik, ein starkes musikalisches Empfinden nicht das Gegengewicht bildeten zu der Wildheit seines sarmatischen Naturells. Herr Zacharewitsch kam als Unbekannter zu uns; wir betrachten ihn jetzt als einen Auserwählten.

Über die anderen Veranstalter von Konzerten, denen man genug thut, wenn man sie einfach nennt, ragte der Baritonist Gustav Friedrich hinaus, der mit grossem Erfolg Schubertsche und Schumannsche Lieder sang. Sein Organ ist nicht besonders kräftig und weittragend, aber von angenehmem Klang und trefflich geschult. Der Vortrag zeugt von Feinheit und Klugheit der Auffassung. Ein neues Trio hat die Klavierspielerin Vera Maurina mit den Herren Svédwowsky (Violine) und Smith (Violoncello) gebildet. Ein gesundes Musizieren sprach aus der Vorführung des G. Schumannschen F-dur-Trios No. 1. Von den beiden Künstlern, die am 27. November im Bechsteinsaal konzertierten, war Käthe Albrecht (Sopran) der hervorragendere Teil. Die Arie der Susanne aus „Figaros Hochzeit" gelang ihr sehr gut, weniger eine Konzertarie von Schira. Der mitwirkende Tenorist Heinrich Scheden liess um Nachsicht bitten: man darf also seinen unerfreulichen Gesang auf die Rechnung einer starken Indisposition setzen. Frl. Marie Burnitz zeigte sich im Besitz einer respektablen Technik: wenigstens glückte ihr in Bruchs G-moll-Konzert manches überraschend. Henriette Goos Flagstads Stimme fehlt der Reiz der ersten Jugend: das Konzert der Dänin war ein zweifelhafter Genuss, der durch Nellie Smiths Klavierspiel nicht sonderlich gehoben wurde... Grösseren oder geringeren Beifall bei künstlerisch nicht bedeutsamen Leistungen fanden die Koloratursängerin Grace Fobes („Lakmé"-Arie) und der mitwirkende Pianist Karl Reichel, die Sopranistin Glöersen-Huitfeldt mit dem Geiger Max Modern; Konzerte in Aussicht gestellt hatten: Therese Behr (2. Liederabend) und die wohlbekannten geschätzten Damen Magarete Liebig (nebst Gabrielle Roy), Vita Gerhardt (2. Sonaten-Abend mit Anton Witek) und Clara Begas (unter Mitwirkung der ausgezeichneten Bianca Panteo). Dr. Erich Urban.

Kammermusikveranstaltungen giebt es jetzt mehr als genug; kein Wunder, dass infolge dessen selbst hervorragende Künstler vor kaum zur Hälfte gefülltem Saal spielen. Eine Ausnahme machen nur das Joachim-Quartett und die Triovereinigung Barth, Wirth und Hausmann. Von jenem hörte ich nur Beethovens sogenanntes Harfenquartett; unvergleichlich schön war die Überleitung des Scherzos zu den Schlussvariationen und diese selbst; im Adagio erschien mir die führende Stimme zu dünn und saftlos. Von der Triovereinigung hörte ich Dvoraks F-moll-Trio; der Genuss wäre ein grösserer gewesen, wenn Hausmanns Partner ebenso temperamentvoll wären wie dieser und der Geiger nicht mit einer widerspenstigen Quinte zu kämpfen gehabt hätte. Von dem gut eingespielten Klavierquartett der Herren Egidi, Seuffert, Werner und Dechert wurde das Es-dur-Quartett op. 3 von Iwan Knorr geboten, ein gut gearbeitetes, wohlklingendes, für die Streicher dankbares Werk, ohne gerade tiefen Inhalt, aber von edler Melodik, die im Andante freilich stark sentimental wird. Die um die treffliche, leider nicht recht warmblütige Pianistin Martha Hornig gescharte Berliner Kammermusikvereinigung hätte das Quintett op. 52 von Spohr der verdienten Vergessenheit nicht entreissen sollen; ganz anders mutete Fritz Steinbachs jugendfrisches Septett op. 7 an; die Streich- und Blasinstrumente sind darin sehr glücklich verwendet; originell ist das Trio

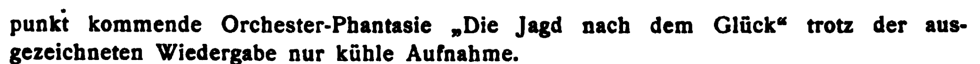
des Scherzos; hübsche Klangwirkungen bietet auch das Finale. Mit Herrn Hutschenreuter spielte Frl. Hornig noch die Violoncellsonate op. 19 von Georg Schumann. Wer wie ich an diesen hochbegabten Komponisten hohe Anforderungen stellen zu dürfen glaubt, wird durch den Mangel an Erfindung enttäuscht gewesen sein, ebenso durch die Anklänge im Finale an Robert Schumann und Marschners Hans Heiling; das Andante leidet an zu grosser Ausdehnung. Das Violoncell erscheint mir durch Bevorzugung der G- und D-Saite nicht gut behandelt. Einen weit vorteilhafteren Eindruck hatte ich von G. Schumanns F-moll-Klavierquartett op. 29, das der Autor mit Halir, Ad. Müller und Dechert spielte; es ist ein kraftvolles, geist- und lebensprühendes Werk in Brahmsschem Geiste; das Andante ist eine Perle vornehmster Melodik, das Scherzo originell. Wunderbar schön spielte Herr Schumann den Klavierpart auch in Volkmanns „standard work", dem B-moll-Trio. Hatte ich an Henri Marteau als Solisten einiges auszusetzen gehabt, als Quartettspieler hat er mich hingerissen; er wird mit den Herren E. Reymond, W. Pahnke, A. Rehberg bald ein den „Böhmen" gleiches Ensemble abgeben; sein Bratschist sollte nur ein ebenso herrliches Instrument wie der Cellist haben. Am ersten Abend boten die Herren Mozarts F-dur, Lauber op. 5, ein vielversprechendes, sehr interessantes Werk, und César Francks D-dur-Quartett, dessen höchst originelles, brillant vorgetragenes Scherzo sehr zündete. Am zweiten Abend hörte ich Saint-Saëns bis auf das geistvolle Scherzo wenig Erfindung bietendes op. 112 und ein vor allem in den beiden ersten Sätzen ungemein fesselndes E-dur-Quartett von Jacques Dalcroze in kaum zu überbietender Wiedergabe. An dem zweiten Sonatenabend bemühte sich A. Reisenauer, seine Partnerin Frau Saenger-Sethe nicht zu sehr zu übertönen, wenigstens in Beethovens op. 96, dessen Adagio er mit Wärme spielte. Der Geiger Karl Markees und Otto Hegner, erwarben sich das Verdienst, durch Vorführung der 2. Sonate von Herzogenberg darauf hinzuweisen, dass dieser Beethovenepigone (ähnlich wie Kiel) mehr gespielt werden sollte.

Solistenkonzerte: Herr Viktor Staub spielte mit grosser Ruhe und Sicherheit und einer aufs feinste ausgebildeten Technik Beethovens G-dur-Konzert, ohne dessen Poesie im Ausdruck völlig zu erschöpfen. Als ein vielversprechender Geiger stellte sich Jean ten Have vor; sein Ton ist im Piano schöner als im Forte, seine Technik recht ausgebildet. Joseph Debroux brachte sich wieder in Erinnerung; er spielte unter des Komponisten Leitung Bruchs viersätzige Serenade — für Berlin Novität — die wieder eine Bereicherung der Geigenliteratur ist, aber mir schwächer erscheint als das Konzertstück „In memoriam". Ich werde bei Herrn Debrouxs nonchalantem Spiel nicht recht warm. Elly Bernn erzielte namentlich mit W. Heinemanns Zigeunerlied einen hübschen Erfolg; sie hat viel gelernt und trägt schön vor. Marie Gscheidel hat wohl Stimme, ist aber ohne jede Schulung; diese fehlt ihrer Konzertpartnerin Clara Landsberger-Wenzel nicht, wohl aber die Stimme. Und dabei veranlassen die Bekannten dieser Damen sie noch zu Zugaben! Das heisst nicht anders, als sie irreführen.

Dr. Wilh. Altmann.

BREMEN: Eine treffliche Samson-Aufführung machte der von Ed. Nössler geleiteten „Neuen Singakademie" alle Ehre. Die vorzüglichen Solokräfte waren Therese Reichel-Berlin, Frau Franz-Dortmund, Fr. Carlén-Bremen, A. van Eweyk-Berlin. Fräulein Reichel, die erst im letzten Augenblick für Fräulein Wilhelmj-Wiesbaden eingesprungen war, überraschte durch die kernige Frische ihres fast kindlich gefärbten Soprans. — Das Marteau-Quartett brachte an einem schwachbesuchten, aber glänzend verlaufenen Abende zwei interessante Neuheiten, das gediegen gearbeitete op. 5 von Jos. Lauber und ein etwas gesucht redendes, aber mit hübschen Effekten ausgestattetes E-dur von Jacques Dalcroze. — Im Philharmonischen Konzerte (Gast Busoni) fand Nicodés charakteristisch gezeichnete und meisterhaft kolorierte, aber zu keinem packenden Höhe-





punkt kommende Orchester-Phantasie „Die Jagd nach dem Glück" trotz der ausgezeichneten Wiedergabe nur kühle Aufnahme.

Prof. Kissling.

BRESLAU: Am Busstage brachte die Vereinigung der Breslauer Singakademie und des Orchestervereins unter Leitung des Herrn Dr. Georg Dohrn in einer würdigen, stilvollen Weise Händels „Messias" heraus. Es fehlte der Aufführung trotz aller Vortrefflichkeit der Chöre doch auch nicht die hier an Oratorien-Abenden traditionelle kleine Dosis langer Weile, für welche besonders die Solisten das Ihrige thaten. In der Kammermusik brachte Herr Dr. Dohrn als Novität ein Klavierquintett Es-dur op. 20 von L. Thuille. Ein weltschmerzliches langes Werk. Als feinsinniger Spieler zeigte sich Herr Dohrn in Brahms' Horntrio, in welchem er durch seinen poetischen Vortrag auch die Leistungen seiner Genossen hob. Fleissig ist man allenthalben, auch in den Männergesangvereinen. Über diese, sowie über andere kleine Vereine ein anderes Mal.

G. Münzer.

BRÜNN: Die Konzertsaison brachte bisher zwei bemerkenswerte Ereignisse. Zunächst führte sich der neuernannte Direktor der Musikvereinsschule, Karl Frotzler, als gewandter und temperamentvoller Dirigent der Musikvereinskonzerte ein. Ferner trat das Orchester des „Brünner Musikerbundes" unter Leitung des Opernkapellmeisters August Veit mit einem erfolgreichen Symphoniekonzerte zum erstenmale in die Öffentlichkeit. Lebhaftes Interesse erweckte die Erstaufführung der Huberschen Boeklin-Symphonie, deren Mittelsätze mit Recht lebhaften Anklang fanden. Merkwürdigerweise zeigt das im allgemeinen recht glücklich instrumentierte Werk Mängel in der Behandlung des Blechbläsersatzes. Das nächste Männergesangsvereinskonzert wird uns die persönliche Bekanntschaft von Richard Strauss vermitteln.

Siegbert Ehrenstein.

BUENOS AIRES: Die vierte und diesjährig letzte Matinée für Kammermusik des vorzüglich von dem Belgier Pallemaerts geleiteten „Konservatorium Argentino" brachte Streichquartette von Bazzini (op. 75) und Sätze von Beethoven (Andante aus op. 18 No. 5 und Fuge aus op. 59, No. 3); erster Satz aus Rubinsteins Klavierquintett (op. 99), Beethovens Appassionata und Griegs Klavierkonzert mit Orchesterbegleitung. Die vier Streicher sind Professoren des Konservatoriums, sie bedürfen indessen noch ernsteren Zusammenspiels und einheitlicher Auffassung. Den Pianopart führte Direktor Pallemaerts mit gewohntem künstlerischem und stilgewandtem Verständnis aus.

F. G. Hartmann.

CHEMNITZ: „Viel und gut" war die Überschrift des Musikquantums, das uns der verflossene Monat bescherte, beteiligten sich doch an der Interpretation desselben unsere beiden Koryphäen die Herren Musikdirektor Max Pohle und Kirchenmusikdirektor Franz Mayerhoff. Unter ersterer Führung erfreuten 2 Symphoniekonzerte und das 1. Lehrergesangverein-Abonnementskonzert mit einer ganzen Reihe herrlicher älterer und neuerer Werke die Zuhörerschaft, während Frl. Minna Göttlich und Frau Anny Ossenbach durch gesangsolistische und Frau Therese Carreño durch ihre eminente pianistische Leistung, — ganz die Alte in beifallentfesselnder Bravour, männlicher Verve und effektvollem Vortrag — ganz ausgezeichnetes boten. Neben Raffs Leonoren-, Brahms E-moll- und Beethovens Pastorale-Symphonie präsentierten sich zahlreiche gehaltvolle Orchesterwerke von Grieg, Goetz, Hofmann, Nicodé, Massenet und Liszt und als Novitäten gelangten Schultz-Beuthens „Toteninsel", eine fein instrumentierte, stimmungsvolle symphonische Dichtung für grosses Orchester und unter Leitung des Komponisten Franz Mayerhoffs „Nonne", eine höchst wirkungsvolle, tiefempfundene, in packendes modernes Gewand gekleidete Gesangscene zu Gehör, letztere durch Frau Ossenbach gebührend vermittelt, während Herr Konzertmeister Wilhelm Ohliger mit Vieuxtemps Fantasie appassionata paradierte. — Der hiesige, unter Franz Mayerhoffs Direktion stehende

und von dessen künstlerischer Meisterschaft im Erfassen und Nachschaffen siegreich geleitete „Musikverein" bestätigte sein seit einem Decennium begründetes Renommé durch eine glänzende Wiedergabe von Schumanns „Paradies und die Peri", wobei sich Dirigent, Chor und eine treffliche Solistenschar in die Beifallslorbeeren teilten.

Oskar Hoffmann.

DORTMUND: Das erste Musikvereins-Konzert hatte unter Janssens Leitung einen nachhaltigen Erfolg. Liszts 13. Psalm wurde als Choraufgabe mit bestem Gelingen bewältigt. Kaiser-Hagen verlieh dem F-dur-Konzert für Orgel und Orchester von Rheinberger orgelseitig wirksames Leben. Als Solist bot von zur Mühlen im Psalm und in Liedern von Berger hinreissende Vorträge und Herr A. Hilf-Leipzig bewährte sich in Bruchs Violinkonzert G-moll als ein mit grosser Virtuosität ausgestatteter fein empfindender Künstler. Schillings „König Ödipus" fand eine warme Aufnahme, erreichte aber nicht den Eindruck seines Vorspiels zu „Ingwelde". Prof. Volbach-Mainz dirigierte im zweiten philharmonischen Konzert seine sinfonische Dichtung „Es waren zwei Königskinder". Geistvoll und poetisch in Gedanken, mit feinem Klangsinn instrumentiert, fand das Werk bei warmblütiger Ausführung freudigen Wiederhall in den Herzen der Hörer. Solistisch trat Frl. Ruegger-Brüssel durch ihr von hoher Tonschönheit und sauberer Technik getragenes Cellospiel bedeutsam hervor, während in einer Reihe von Liedern Frl. Hinkens schmelzreicher Sopran durch tiefes Empfinden unterstützt wurde. Petschnikoff bewies in einem Hornungschen Konzert, dass er echte Kunst über virtuoses Können stellt, und der klaviergewaltige Lamond hatte in Schumanns Karneval und in Lisztschen Stücken eine Wahl getroffen, in der er mehr glänzte als vertiefte. Bemerkenswert war ein Klavierabend des Frl. Tholfus-Köln, dem Carola Hubert-Köln durch ihre Gesangskunst Abwechslung verlieh. Einen Ehrenabend hatte unser Hüttnersches philharmonisches Orchester, das unter Nikisch in Elberfeld ein Konzert gab, in dem u. a. Beethovens „fünfte" und die Vorspiele zu Lohengrin, den Meistersingern und dem Tannhäuser zu idealer und begeisternder Wiedergabe gelangten. Heinr. Bülle.

DRESDEN: Als Orchesternova der Sinfonie-Konzerte der Königl. Kapelle fanden hier Werke von Jean Sibelius, Borodin und Berlioz im ganzen recht günstige Aufnahme. Ersterer, Finländer von Geburt, war vertreten mit seiner sinfonischen Dichtung „Der Schwan von Tuonela", die anknüpft an eine Legende aus dem Volksepos „Kalevala" und zu jener Kompositionsgattung gehört, in der „Stimmung" alles ist. An eigentlicher Erfindung, an Eingebungen einer stärkeren schöpferischen Potenz arm, malt das Werk in düsteren Farben — Flöten, Klarinetten, Trompeten schweigen, das Englisch-Horn tritt solistisch hervor — das Bild von dem Schwan, der singend auf dem Flusse des Totenreichs (Tuonela) dahinzieht. Musikalische „Secession"! — Kann man seinen Autor im weiteren Sinne zur Gefolgschaft Berlioz' zählen, so zählt Borodin mit seiner „Steppenskizze aus Mittelasien" zu ihr im engsten Sinne. Das ist ein Genrebild im Sinne beispielsweise der Mittelsätze der „Harold"-Sinfonie, an poetischer Intuition allerdings nicht an diese heranreichend. Das Vorbild selber, Berlioz, war mit seiner Ouvertüre „Rob Roy" vertreten. Das Werk stammt aus der Werdezeit seines Schöpfers, zeigt aber dessen Wesen und Eigenart bereits vollständig ausgeprägt. Schade, dass die „poetische Idee" nicht in einem „Programm" fixiert ist. So erscheint das Tonstück, absolut musikalisch betrachtet, recht wenigsagend. Etwas „romantischer Wagemut" und „lokales Kolorit" — Englisch-Horn-Weise mit kontrapunktierendem Accompagement der Harfe — ist das Substantielle an dem Werke. Aus der Zahl der übrigen Konzert-Veranstaltungen greifen wir als über das Weichbild Dresdens hinaus interessierend nur zwei heraus, die der Leipziger „Pauliner" und des Wiener Gesangvereins „Österreichischer Eisenbahnbeamten". Letzterer stellte sich in einem Vortragsabend im Gewerbehaus unter Liedermeister Edmund Reim als eine Korporation von trefflicher Disziplin vor, die es jedenfalls wagen durfte, mit unseren heimischen Vereinen in die Schranken zu treten. Die

„Pauliner“ unter Heinrich Zöllner stellten die Herren aus Oesterreich mit ihrem Konzert im Opernhaus allerdings in Schatten. Aber welcher Summe von Intelligenz und von ideal erfüllter höchster Kunstbegeisterung steht man in ihnen auch gegenüber. Otto Schmid.

DUISBURG: Das zweite der Konzerte des Duisburger Gesangvereins brachte uns in herrlicher Wiedergabe Händels Judas Maccabäus unter Leitung des städt. Musikdirektors Walter Josephson. Prachtvoll gelangen die Chöre; besonders die Steigerung des Chores: „Seht den Sieger ruhmgekrönt.“ Die Soli waren sehr gut besetzt durch Fräulein Anna Münch und Fräulein Elisabeth Dirgardt; Herr Richard Fischer mit glänzendem Tenor als Judas Maccabäus. Eine hoch zu bewertende Kunstleistung schuf Herr van Eweyk als Simon; er glänzte besonders in der Arie: „Der Herr ist gewaltig“. Der Orchesterpart zeigte sich fein ausgearbeitet; dezent und wirkungsvoll behandelte Professor Frank die Orgel; in feinsinniger Weise führte Herr Ernst Wolff die Begleitung am Flügel aus. — Der Bürgergesangverein hatte sich die Aufgabe gestellt, das vielgesungene Oratorium: Die Zerstörung Jerusalems von Klughardt zur Aufführung zu bringen. Wenn die Aufführung des Werkes den Eindruck künstlerischer Höhe hinterlassen hat, so ist dies der unermüdlichen Einstudierung des Chors und Orchesters durch Herrn Musikdirektor Helmich zumeist zu verdanken. Der Chor sang sehr exakt; die Hingebung und Frische in seinen Stimmen ist lobend anzuerkennen. Die Abschattierung der Tonstärken sowie die Wiedergabe des Stimmungsgehaltes waren vorzüglich. Die Solisten des Abends waren die Damen Blank-Peters, Stephanie Becker, Else Bengel, die Herren Willy Schmidt und Gustav Friedrich. Durchweg wurde befriedigend gesungen. Eine Ausnahme machte die Altistin Else Bengel, welche den Anforderungen ihrer Rolle vollständig gerecht wurde. Mit tiefer Empfindung sang sie die Hauptarie: „Jerusalem, ach wenn du es doch wüsstest.“ Carl Pauss.

ELBERFELD: Unser musikalisches Leben ist gegenwärtig ein sehr reges. Aus der Fülle des Gebotenen ragte die Aufführung von Schumanns „Paradies und Peri“ im 2. Abonnementskonzert der Konzertgesellschaft hervor. Unter Dr. Hans Hayms Leitung erschienen die Chöre sorgfältig einstudiert; in den Soli zeigte sich der Westen dem Osten überlegen: trotz grosser Einzelschönheiten reichte Helene Günter (Berlin) für die „Peri“ in stimmlicher Kraft und Höhe nicht aus, Raimund von Zur Mühlen (Berlin) litt unter forcierter Tongebung und manieriertem Vortrag, und Th. Hess sang zu farblos; dagegen berührte Carola Hubert (Köln) recht sympathisch, wie Clementine Cahn-Poft (Elberfeld) sich durch die von ungeschminkter warmer Empfindung getragene Wiedergabe des Altsolos auszeichnete. — In einem Lieder- und Balladenabend wusste der noch von seiner Kölner Theaterzeit her hier beliebte Kammersänger Karl Mayer durch seine noch immer herrliche Stimme und seine Vortragskunst die Zuhörer zu fesseln. — In dem zur Feier des 15 jährigen Bestehens vom Lehrer-Gesangverein veranstalteten Konzert that sich derselbe unter Hayms Leitung durch den zart abgetönten Vortrag des von v. Othegraven polyphon gesetzten Volksliedes „Zu ihren Füssen“, des rührenden „Das Liebchen im Grabe“ und des „Deutschen Liedes“ von Fassbänder hervor. Einen glücklichen Griff hatte man in der Wahl der Solisten gethan. Luise Hövelmann (Alt) aus Köln entzückte durch den innig empfundenen Vortrag einer Reihe von Liedern, während Issay Barmas (Violine) sich u. a. durch die etwas frei, aber temperamentvoll gespielte Bachsche „Ciaconna“ als ein in Westdeutschland bisher unbekannter, aber in jedem Betracht hervorragender Künstler einführte. F. Schemensky.

ESSEN: Mozarts veraltete Oper „Idomeneus“ konnte im zweiten Musikvereinskonzert trotz vortrefflicher Aufführung unter Kgl. Musikdirektor Witte nicht erwärmen. In der Wiedergabe wetteiferten mit den Solisten Frau Röhr-Brajnin, Frl. Hinken, Frl. Hubert und Ludwig Hess, der Chor und das Orchester. — Selten oder nie aufgeführte Gesang- und Instrumentalwerke des Balladenmeisters Loewe bot Ludwig Riemann im Schülerkonzert des Gymnasiums. Max Hehemann.

FRANKFURT A. M.: Mit schönem Erfolge hat der Cäcilienverein die von Alois Schmitt aus der Vergessenheit gezogene und geschickt ergänzte C-moll-Messe Mozarts seinem Abonnementspublikum und bald danach auch in einem Volkskonzert zu Gehör gebracht. Eine andere Neuheit, die Sibeliussche Musik zum Schauspiel „König Christian" fand im „Museum" gewogenere Hörer als letzthin „Der Schwan von Tuonela", kein Glück aber hatte Weingartner mit der von ihm heraufbeschworenen 4. Symphonie Gustav Mahlers, die mit ihrem unausgegorenen Ideengehalt, ihren abenteuerlichen kakophonen Bildungen und schliesslich mit so etwas wie immer fast absichtlichem Missverständnis der „Neunten" auf unverhohlene Missbilligung stiess. Eine kleine Novität im Opernhauskonzert, Musik zu Tschaikowskys Oper „Der Leibtrabant" zeigte uns diesen Meister nicht von der stärksten Seite. Zu den künstlerisch vornehmsten Veranstaltungen kleineren Stils rechnen wir einen Abend des „Böhmischen Quartetts", ein Konzert Lamonds und Wüllners Auftreten als Interpret Straussscher Lieder. Wer vernähme Dehmels Gedicht „Befreit" in dieser Komposition, in diesem Vortrag nicht ohne Erschütterung? Hans Pfeilschmidt.

GENF: Der Liederabend von Frau Zibelin-Wilmerding, deren schöne Sopranstimme und hervorragende Vortragskunst hier wärmste Anerkennung gefunden haben, erzielte unter Mitwirkung des vortrefflichen Pianisten Emil Eckert einen grossen Erfolg. Die in hiesigen Musikkreisen bekannte und beliebte Konzertsängerin Frau Schulz gab ebenfalls einen sehr interessanten Liederabend, in welchem ihr Gatte, Herr Oskar Schulz, die pianistische Mitwirkung übernommen hatte. — Die Herren L. Rey, W. Rehberg, H. Marteau, W. Pahnke, A. Rehberg und E. Raymond haben ihre diesjährigen Kammermusik-Abende bereits wieder begonnen und von diesen zwei mit glänzendem Erfolg absolviert. Uneingeschränkte Anerkennung gebührt unserem Orchester, das neuerdings in höchst erfreulicher Weise bestrebt ist, sich selbst zu übertreffen. Dank der vorzüglichen Leitung des Dirigenten Prof. Willy Rehberg liessen die Leistungen nichts zu wünschen übrig. Das Orchester spielte hinreissend schön die Symphonie No. 1 in C-moll von Brahms, Ouvertüre zu Anacréon, Phaéton von Saint-Saëns, Symphonie No. 13 in G-dur von Haydn, Meeresstille und glückliche Fahrt von Mendelssohn u. s. w. Als Solisten fungierten der Pianist Gabrilowitsch, die Violinvirtuosen Hugo Heermann und Henri Marteau. Der jugendliche Pianist Raoul de Koczalski hat mit dem denkbar glänzendsten Erfolg drei Récitals gegeben, über welche die Genfer Referate sich in begeisterter Anerkennung ergehen. — Frl. Charrey, Schülerin von Leschetizky, konzertierte jüngst mit grossem Erfolg. Ein gleiches lässt sich ebenfalls von dem Konzert des Klaviervirtuosen Ernst Schelling, Schüler von Paderewsky, melden. — Die Konzert-Konferenz über das deutsche Lied und die französische Melodie der Herren René Lenormand und G. Manguière aus Paris, unter Mitwirkung der Sopranistin Frl. Bachofen, bot des interessanten vieles durch höchst fesselnde Leistungen. Besondere Anerkennung gebührt Lenormand als Lieder-Komponist. — Zum Schluss erwähne ich noch die Séance de musique des XVII[me] et XVIII[me] siècles, welche Ad. Rehberg unter Mitwirkung der Sängerin Frau Troyon-Bläsi und des Pianisten Robert Gayrhos abgehalten hat, die sämtliche Nummern des reichhaltigen Programms mustergiltig zum Vortrag brachten. Prof. H. Kling.

GOTHA: Im Musikverein gab Dr. L. Wüllner einen Abend mit Liedern von Schubert, Brahms, Schumann, Wolf, Strauss und Arnold Mendelssohn. Seine stark ausgeprägte Künstlerindividualität und die vortreffliche Charakterisierung erregten stürmischen Beifall. Besonders gefiel des letztgenannten Komponisten „Nachtlied Zarathustras". Van Boos war ein idealer Begleiter. Der Orchesterverein hielt unter seinem neuen Dirigenten Giese sein I. Konzert mit Erfolg ab. Die Meininger Hofkapelle vermittelte den Musikfreunden „Tod und Verklärung" von Richard Strauss. Die grandiose Durchführung des „Todeskampfes", sowie die Verklärungs-Apotheose



wirkten gleich einer Offenbarung. — Weniger zündete das neue Cellokonzert d'Alberts, obgleich es in Herrn Piening einen glänzenden Interpreten fand. Das „Holländische Instrumental-Trio" brillierte mit seinen künstlerischen Darbietungen in der Liedertafel.

O. Heuser.

HALLE: Das zweite philharmonische Konzert des Winderstein-Orchesters brachte als wertvollste Gabe Schumanns D-moll-Symphonie in prächtig ausgearbeiteter Ausführung. Konzertmeister Otto Spamer bewältigte die grossen technischen Schwierigkeiten des Ernstschen Fis-moll-Konzerts in rühmenswerter Weise und die Opernsängerin Henriette Häbermann erzielte mit der Rezia-Arie und Isoldens Liebestod schönen Erfolg, obwohl die Stimme an Frische beträchtliche Einbusse erlitten hat. Ein genussreicher Abend war das Symphonie-Konzert der „Singakademie" unter Professor Reubkes Leitung. Beethovens zweite, Liszts „Ideale" und der Reitermarsch von Schubert-Liszt erfuhren stilvolle Wiedergabe. In demselben Konzert führte sich eine junge Konzertsängerin Frl. Else Droysen viel versprechend ein. Aus dem Busstags-Konzert im Stadttheater erwähne ich zwei neue Klughardtsche Kompositionen: die II. C-moll-Symphonie und den 100. Psalm, weil beide Werke ihren Schöpfer als geistvollen und erfindungsreichen, Chor und Orchester mit gleicher Meisterschaft behandelnden Tonsetzer rühmen. Kapellmeister Erdmann machte sich um die Symphonie-Aufführung sehr verdient; aber auch die Wiedergabe des Psalms durch die Neue Singakademie (Leitung W. Wurfschmidt) stand auf lobenswerter Höhe. Von dem I. Kammermusikabend der Herren Hilf, A. und G. Wille, Unkenstein und Kiessling mit Quartetten von Haydn (Es-dur), Beethoven (F-dur) und Schuberts Streichquartett in C-dur kann ich nur in Worten wärmster Anerkennung berichten.

Reinhold Koch.

HAMBURG: Johannes Brahms soll einmal in übler Laune seine Vaterstadt Hamburg als eine antimusikalische Stadt bezeichnet haben. Seitdem ist viel Wasser elbabwärts geflossen, hat sich gar manches geändert. Auch der musikalische Sinn der Hamburger, die heute keineswegs antimusikalisch sind; höchstens unmusikalisch, denn das kann man bei aller Musikfreundlichkeit noch sein. Übrigens glaube ich auch das nicht recht, denn sonst wäre es kaum möglich, dass Kammermusik-Abende, bei denen man keine Toiletten machen kann und keine dirigierende oder ausübende Sensation erlebt, hier so viel Zuspruch fänden. Denn nicht unsere einheimischen Quartettvereinigungen allein kommen auf ihre Kosten, sondern auch Gäste dieser Art finden hier stets ihr Publikum. Seit langem die „Böhmen", die auch in diesem Winter ihren Cyklus absolvieren, neuerdings Marteau und Genossen. Eugen Gura gab sein fälliges Konzert; der Saal war immer noch gut besetzt, die Stimme klang immer noch gut. Relativ. Aber dies „immer noch", das sich wie ein roter Faden durch die Kritiken spinnt, ist etwas fatal. Hat Gura keinen guten Freund, der es ihm deutet? Arthur Nikisch feierte einen seiner grössten Triumphe wiederum mit Tschaikowskys „pathetischer Symphonie"; neben ihm behauptete sich ehrenvoll der feine, elegante Pariser Pianist Raoul Pugno. Von den zahlreichen Solisten der übrigen Konzerte sah sich besonders warm die liebenswürdige Leipziger Konzertsängerin Frau Kraus-Osborne aufgenommen.

Heinrich Chevalley.

HANNOVER: Der Busstag brachte zwei Oratorienaufführungen. Während im Königl. Theater Liszts „Heilige Elisabeth" unter Doebbers Leitung und unter Mitwirkung der Sopranistin Röhr-Brajnin, des Baritonisten Strathmann sowie hiesiger Opernmitglieder in einer dem schönen Werke würdigen Weise aufgeführt wurde, veranstaltete die „Musikakademie" im Konzerthause eine wohlgelungene Aufführung von Händels „Judas Maccabäus". Der stark besetzte Chor, ein leistungsfähiges Orchester sowie treffliche Solisten — Damen Rückbeil-Hiller und Craemer-Schläger, die Herren Rich. Fischer und Carl Mayer — wetteiferten miteinander zum Zwecke eines vollen

Erfolges. — Der 2. Kammermusikabend der Herren Riller, Meuche, Kugler, Blume und Evers brachte als Hauptnummer Sindings schönes E-moll-Klavierquintett in geistig und technisch vollendeter Vorführung, und gleich schwere, wenn auch andersgeartete Kost genoss man an dem Beethoven-Abend Konrad Ansorges, in welchem der Künstler weniger Kraftüberschuss zur Geltung brachte wie kürzlich. In den Sonaten op. 26, 81 a, 111 führte er viele Feinheiten in Auffassung und Ausführung vor, wie viel höher aber doch Eugen d'Albert speziell als Beethovenspieler über ihm steht, das konnte man bei dessen fast gleichzeitigem Auftreten hierselbst in dem Lehrergesangvereinskonzert (Dir. Taegener) merken. L. Wuthmann.

KARLSRUHE: Das Karlsruher Konzertleben hat in dieser Saison etwas Überschäumendes an sich. In der jüngsten Zeit wechselten zunächst die Konzerte des Hoforchesters unter Felix Mottl, des Pariser Orchesters unter Ed. Colonne, des Meininger Orchesters unter Fritz Steinbach, des Münchener Kaim-Orchesters unter Felix Weingartner in eiliger Folge mit einander ab, bescherten uns dreimal die 3. Leonoren-Ouvertüre, die unter Steinbach am vollendetsten wirkte, mehrfach Berlioz, von Mahlers neuester (4.) Symphonie nur das den Schlusssatz bildende Sopransolo — die sämtlichen anderen Sätze sagte Weingartner „wegen plötzlichen Unwohlseins" ab. — An Kammermusiken zogen in den letzten 14 Tagen diejenige von hiesigen Orchestermitgliedern mit Mottl am Klavier, ein Konzert aus dem hier schnell beliebt gewordenen Cyklus von Prof. Ordenstein hierselbst und dem Meininger Quartett und ein vornehmer Abend des Böhmischen Streichquartetts vorüber. Von Virtuosenkonzerten fand das von Paderewski viel Anklang, während Ondrizek sein Publikum vergebens warten und, wie er sagt durch Verschulden des Impressarios, völlig im Stich liess. Rechnet man zu dem allen zwei grosse Kirchenkonzerte, das eine von der Hofoper unter Felix Mottl, das andere vom hiesigen Verein für evangelische Kirchenmusik veranstaltet, dazu die Konzerte unserer grossen Männergesangvereine „Liederkranz" (60jähr Jubiläumskonzert) und „Liederhalle", so ergiebt sich von selbst, wie überreich das Füllhorn der Musik in diesen Wochen sich über unsere arme Haupt- und Residenzstadt ergoss. Aber wir leben dennoch und warten auf das nächste Konzert. Albert Herzog.

LEIPZIG: Die ersten sieben Gewandhauskonzerte haben bis jetzt nur drei Novitäten gebracht, und davon war die eine, Till Eulenspiegels lustige Streiche von Richard Strauss, nur eben für das Gewandhaus Novität. Das geistsprühende Werk wurde im fünften Abonnementskonzert durch das Gewandhausorchester unter Leitung Nikischs geradezu vollendet vorgetragen. Die einzelnen Themen und Motive traten ungemein sprechend, klar und plastisch hervor. Als der letzte Ton verklungen war, wachte man wie aus einem Traume auf. Es war einem beinahe ganz entschwunden, dass man im Konzerte gesessen, dass das, was an uns vorbeigezogen, nicht Wirklichkeit war. — Mit Wohlwollen wurde im zweiten Gewandhauskonzerte die erste diesjährige Novität aufgenommen: die Symphonischen Variationen von Hans Koessler. Der Komponist, ein Schüler Rheinbergers, und Robert Volkmanns Nachfolger als Kompositionslehrer an der Landesmusikakademie in Budapest, hat sein Werk „den Manen Johannes Brahms'" gewidmet, und mit Brahmsschem Geiste ist auch seine ganze Komposition durchtränkt. Das Werk zeugt von dem bedeutenden Können und einer nicht zu unterschätzenden Gestaltungskraft des Komponisten. Die thematisch-kontrapunktische Arbeit ist mustergiltig. — Die Novität des dritten Abonnementskonzertes: Hauseggers „Barbarossa", bewies, dass die Pforten des Gewandhauses der neuen Richtung nicht mehr so hermetisch verschlossen sind, wie früher, und überdies zeigte der Beifall, den das hervorragende Werk auslöste, dass das Gewandhauspublikum unter gewissen Umständen und Bedingungen sich auch einmal für Programmmusik erwärmen kann. — An grösseren symphonischen Werken brachten die Gewandhauskonzerte überdies: Schuberts C-dur-Symphonie; die siebente Symphonie von Beethoven; die Eroica;

Haydns Symphonie mit dem Paukenschlag; die C-dur-Symphonie von Schumann und die C-moll-Symphonie von Brahms. — Unter der Reihe der Solisten, die sich im Gewandhaus hören liessen, errangen Frl. Edith Walker und Herr Raoul Pugno den grössten Erfolg. Frl. Walker sang die Arie der Eglantine aus Webers Euryanthe und Lieder von Schubert, Beethoven und Schumann. Sie bezauberte durch ihr ideal schönes Organ und ihre fein durchgebildete Vortragskunst. In Raoul Pugno lernten wir einen Pianisten kennen, der sicher unter die ersten seines Faches gerechnet werden darf. Ich muss gestehen, dass ich Mozart noch niemals in dieser Vollendung habe vortragen hören. Das war nicht der gläserne seelenlose Ton, mit dem manche Pianisten Mozart „stilgerecht" wiederzugeben meinen. Im A-moll-Konzert (op. 16) von Edvard Grieg zeigte Herr Pugno, dass er auch den modernen Stil beherrscht. Der Künstler wurde förmlich mit Beifall überschüttet. Im siebenten Gewandhauskonzert spielte Herr Prof. Joachim ein Konzert (Nr. 22, A-moll) von Viotti und die bekannten ungarischen Tänze. — Aus der übrigen Konzertflut, die sich tagtäglich über uns ergiesst, ist vor allen das Konzert von Edouard Colonne mit seinem Pariser Orchester zu erwähnen, das in der Alberthalle stattfand. Es war ziemlich schwach besucht und fand auch bei der hiesigen Kritik nur geteilte Aufnahme. Ausser der Leonorenouverture No. 3 und der Venusbergscene aus dem Tannhäuser (Pariser Bearbeitung) brachte Colonne ausschliesslich französische Musik. Unter den aufgeführten Werken interessierte nur die hier noch wenig bekannte A-moll-Symphonie (No. 2) von Saint-Saëns, ein noch stark unter dem Einfluss Mendelsohns stehendes Werk. Die Kompositionen von Gustave Charpentier, Jules Massenet und Edouard Lalo konnten kein tieferes Interesse erwecken. — Der altbekannte und gegenwärtig von Herrn Dr. Georg Göhler trefflich geleitete Riedelverein hat seine beiden ersten Kirchenkonzerte veranstaltet. Das erste brachte Beethovens Missa solemnis in einer vorzüglichen Aufführung, die dadurch besonders interessant war, weil Herr Dr. Wüllner das Tenorsolo mit geradezu verblüffender Individualisierung der Partie sang. Das Organ des Sängers schien in der Kirche an Klangschönheit und Volumen zu gewinnen. Die Wirkung, die er mit seiner Deklamationsweise hervorbrachte, war wirklich gross. Ein bedeutendes Verdienst erwarb sich der Riedelverein durch die Aufführung von Mozarts grosser C-moll-Messe. Über dieses hoch interessante, lang vergessene und nun wieder ans Tageslicht gezogene Werk Mozarts hat Herr Dr. Göhler selbst in diesen Blättern ausführlicher berichtet. Wir brauchen also hier nur den Eindruck zu schildern, den die vorzügliche Aufführung auf die Hörer hervorbrachte, und darüber herrschte nur eine Stimme: alle waren der Bewunderung voll für das unvergleichlich schöne Werk, das sick keck neben das berühmte Requiem stellen kann.

Hans Merian.

LÜBECK: Aus der Überfülle des Gebotenen traten drei musikalische Ereignisse vorteilhaft hervor. Das erste bildete die überhaupt erste Aufführung von Händels „Josua" in der Bearbeitung von Chrysander, mit der Musikdirektor Spengel, der jetzige Leiter der Singakademie, sich ehrenvoll einführte. Das wesentlich gekürzte Werk fand in der neuen Gestalt Verehrer wie auch Gegner. Der tüchtigen Aufführung haftete etwas von akademischem Wesen an. Ungleich nachhaltiger erwies sich der Eindruck des dritten Symphonie-Konzerts, in dem Nikisch mit Beethovens C-moll-Symphonie, den Ouvertüren zu „Leonore", „Fliegender Holländer" und „Tannhäuser" durch geistvolle Interpretation unerhörte Erfolge erzielte. Ganz ähnlich erging es dem böhmischen Streichquartett mit seinen trefflichen Leistungen.

C. Stiehl.

MÜNCHEN: Das fünfte Kaimkonzert überfiel uns mit Gustav Mahlers neuester Symphonie No. 4. Es war eine Art Überraschung und zudem die „überhaupt erste Aufführung" des Werkes. Wer sich einen Fortschritt Mahlers zum Gesünderen, eine Hinkehr zum Urquell aller Kunst, der Natürlichkeit erhofft hatte, der musste sich enttäuscht zurückziehen. Nichts von Ursprünglichkeit, kein selbständiger Gedanke, kein

originelles Fühlen, ja nicht einmal echte Farben zu den unechten Bildern, — alles Technik, Berechnung und innere Verlogenheit, eine kränkliche, abschmeckende Übermusik. Die keimenden Schädlinge der dritten Symphonie, in der sich Mahler noch von seiner besseren Seite zeigt, sind in diesem neuen Werk zu dornigem Unkraut aufgegangen. Es scheint, als ob hier die bedeutende Kombinationsgabe des Tonsetzers lediglich um ihrer selbst willen ihre Kräfte versprühe. Überall ein Aufgebot der möglichsten Orchesterwitze zum Aufputz eines formlos, vor lauter geistreichen Details in sich zusammenstürzenden Stilungeheuers. Nein, ich kann die Begeisterung einzelner nimmer teilen, der Eindruck des Werkes war auf mich in hohem Grade beängstigend. Erfreulicher waren dagegen die beiden andern Ereignisse der letzten Wochen, Paderewskis Klavierabend im kgl. Odeon und das erste Konzert des Porgesschen Chorvereins unter Professor Siegfried Ochs. Der letztere wird den verwaisten Chor nunmehr wohl dauernd unter seine Fittiche nehmen. Er hat fraglos dazu die nötige musikalische Initiative. Seine Wiedergabe der Missa choralis von Liszt und dreier Kantaten von Bach zeugte wenigstens von hoher Sammlung und energischer Betonung der Persönlichkeit. Paderewski spielte u. a. Beethovens C-moll-Sonate op. 111 und neben kleinen Chopins die grosse Fis-moll-Sonate von Schumann; Schumann und Chopin göttlich, aber Beethovens gewaltigem Ton ist er doch nicht gewachsen. Zuviel Exterieur! Er fand, namentlich bei den zahlreichen Engländerinnen, schier wahnsinnigen Beifall, der ihn indessen vollständig kalt liess. C'est monsieur le Paderewski, wie die Franzosen sagen.

Dr. Theodor Kroyer.

MÜNSTER: Am 30. Nov. und 1. Dez. fand das alljährliche zweitägige „Cäcilienfest" unter Mitwirkung der Solisten Frau Rückbeil-Hiller (Sopran), Frl. Westendorf aus Dessau (Alt), der Herren Rob. Kaufmann (Tenor) und v. Milde (Bass) statt. Der bei Musikfesten üblichen Tradition folgend, brachte der erste Tag ein Oratorium, und zwar das kürzlich in Dessau aus der Taufe gehobene Oratorium „Judith" von Aug. Klughardt. Über den Solisten waltete insofern ein Unstern, als Frau Crämer-Schleger, die ursprüngliche „Judith", absagen, und der Herr Kaufmann infolge gänzlicher Indisposition am ersten Tage zum Schweigen verurteilt war. Die Aufführung unter Leitung des Herrn Dr. Niessen war eine schwungvolle, und kraft seiner ausserordentlichen Dirigentenbegabung hatte auch hier das neue Werk einen durchschlagenden Erfolg, der sich im Laufe des Abends stetig steigerte. Die kontrapunktisch verflochtenen Stimmen kamen namentlich in den Chören zu grosser Plastik. — Den Höhepunkt des zweiten Musikfesttages bildete die wohldurchdachte Ausarbeitung der D-moll-Symphonie Schumanns, an welche sich das übliche Solistenturnier anreihte. Herrn v. Mildes vornehme Art zu singen wie die vorzügliche Gesangstechnik der Frau Rückbeil-Hiller sind in den Konzertsälen längst bekannt. Frl. Westendorf verfügt über eine Mezzosopranstimme von seltener Klangfülle, so dass man ihr im Konzertsaal häufiger begegnen möchte. Die „Cäcilienode" Händels, welche längere Zeit in Münster nicht aufgeführt wurde, leitete den zweiten Tag ein. Der stattliche Chor von 200 Sängern entfaltete in diesem Werk eine imposante Klangfülle.

Georg Christiansen.

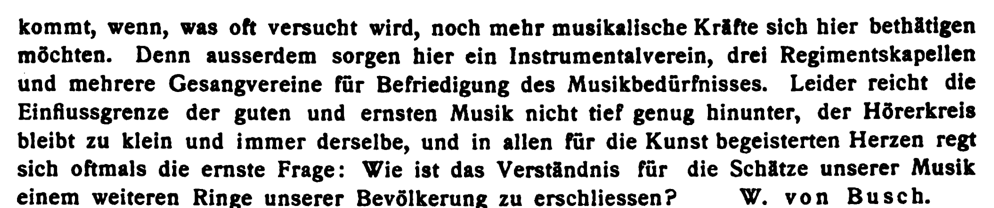
NÜRNBERG: Das Konzertleben Nürnbergs hat mit der Übernahme des Orchesters durch Kapellmeister Bruch einen sehr erfreulichen Aufschwung genommen. Herr Bruch vermehrte das Orchester sofort in uneigennützigster Weise auf 65 Mann und verbesserte auch dessen Qualität durch die Heranziehung tüchtiger junger Kräfte sehr erheblich — im Gegensatz zu seinen minder selbstlosen Vorgängern. Die Kommunalverwaltung hatte bei der Bewilligung eines Zuschusses lediglich die Bedingung gestellt, dass Volkskonzerte zum Eintrittspreise von 30 Pfg. stattzufinden haben. Wenn die Vorgänger des Herrn Bruch die Kosten der Volkskonzerte mitunter nicht ganz herausschlugen, so war es ihre eigene Schuld; wer nichts bietet, hat auch keinen Anspruch auf besondere Einnahmen. Jetzt werden die Volkskonzerte in der Regel von mehr als



1600 Personen besucht. Leider werden die Abonnementskonzerte des „Philharmonischen Orchesters" (so benannte der jetzige Kapellmeister seine Kapelle) nicht ebenso stark besucht, aber immerhin erregte der grosse künstlerische Erfolg, den Herr Bruch von Anfang an hatte, auch so viel persönliches Interesse, dass sein Unternehmen zur Freude aller Musikfreunde als gesichert gelten darf. Die Huttersche Symphonie „Bismarck", die in einem Konzerte des Philharmonischen Vereins unter Bruchs Leitung aufgeführt wurde, fand Dank der persönlichen Beliebtheit ihres Komponisten, eines liebenswürdigen Kavallerieoffiziers a. D., der recht hübsche Lieder geschaffen hat, ein glänzendes Begräbnis, dem bezeichnender Weise auch eine Danksagung des symphonisch verunglückten Tondichters folgte, in der dieser einem Kritiker zum Danke dafür, dass er seine Symphonieen ernst genommen hatte, mit Vorwürfen bedachte, die der Komponist in einseitiger Polemik später noch quantitativ verstärkte. Das Kaimsche Orchester, das hier alljährlieh unter Weingartners Leitung vier sehr gut besuchte Konzerte giebt, führte Mahlers 4. Symphonie auf, eine Geschmacklosigkeit, die wohl nur dem Wunsch Weingartners entsprang, dass sich Mahler durch Aufführung der Weingartnerschen „Orestie" in Wien revanchieren werde. Dem Privatmusikverein, der sich hauptsächlich mit der Pflege der Kammermusik befasst, war u. a. ein Konzert des mit Recht berühmten „Böhmischen Streichquartetts" zu verdanken. Ein Monstre-Konzert des Philharmonischen und des Stadttheater-Orchesters zu Gunsten der Pensionskassen beider Orchester hatte einen guten künstlerischen und einen vortrefflichen finanziellen Erfolg. Von einzelnen Veranstaltungen sind das nur schwach besucht gewesene Konzert des Dresdener Kammersänger Scheidemantel und der besser frequentierte Klavierabend Paderewskis zu erwähnen. Ph. Hatzel.

OLDENBURG: Unser Hauptkunstfaktor, die Grossherzogliche Hofkapelle unter Hofmusikdirektor Manns brachte zwei Abonnementskonzerte vorzüglich heraus, unter solistischer Mitwirkung des Baritonisten Orelio und Elsa Ruegger (Cello). Leider müssen die Konzerte in dem für diesen Zweck akustisch ungünstigen Theater gegeben werden; ein Konzerthaus blieb noch immer ein frommer Wunsch. Die Hofkapelle muss sich ausserdem aus dem Militärorchester ergänzen, ist ferner dazu verdammt, die Theaterzwischenaktsmusik zu liefern — welch trauriger Rest längst vergessener Duodezfürstenlaune! Das Orchester wirkt auch in den grossen Singvereinskonzerten (gem. Chor) mit. Die Aufführung von Bruchs „Glocke" darf als vorzüglich bezeichnet werden. — Den Busstag feierte der St. Lambertikirchenchor unter Musikdirektor Kuhlmann durch eine Reihe achtstimmiger und doppelchöriger Kompositionen von Mendelssohn und Bach; ausserdem sang Therese Behr eine Reihe von Liedern und Arien mit hinreissender Wirkung; ähnlich fascinierte Frau Rückbeil-Hiller in einem Liederkranzkonzert. Dieser grösste Männerchor des Herzogtums beschäftigt sich unter Konzertmeister Kufferaths Leitung sehr erfolgreich mit der Pflege der besten Erzeugnisse der Chorlitteratur. — Aus der Hofkapelle setzt sich unser Kammerquartett zusammen, dem als Klavierspieler Musikdirektor Kuhlmann hinzutritt. Ihr erster Abend enthielt Werke von Beethoven, Mozart und Haydn, der zweite von Schubert, Schumann und Rheinberger. Die Vereinigung darf ruhig mit denen grösserer Städte in Wettbewerb treten. — In Solistenkonzerten traten hier auf: Der Tenorist Rittershaus, dessen grossprahlerische Reklame mit seiner Leistung nicht im entferntesten im Einklang steht, Frau Christians-Klein-Berlin, eine sehr tüchtige musikalische Mezzosopranistin, der Geiger Issay Barmas, ein ganz brillanter Violinist, Musikdirektor Hoffmann-Leer, dem das Experiment gelang, als Sänger, Begleiter und Deklamator den Schubertcyklus „Die schöne Müllerin" vorzuführen, Professor Georg, Schumann, der in geistvollster Weise an seinem ersten Klavierabend neben hervorragenden Gaben der Klavierlitteratur auch eigene Kompositionen spielte. — Aus vorstehender Übersicht dürfte zur Evidenz zu erweisen sein, dass wir für eine Stadt von ca. 25000 Einwohnern mit guter Musik reichlich versorgt werden, und dass es einem finanziellen Fiasko gleich-





kommt, wenn, was oft versucht wird, noch mehr musikalische Kräfte sich hier bethätigen möchten. Denn ausserdem sorgen hier ein Instrumentalverein, drei Regimentskapellen und mehrere Gesangvereine für Befriedigung des Musikbedürfnisses. Leider reicht die Einflussgrenze der guten und ernsten Musik nicht tief genug hinunter, der Hörerkreis bleibt zu klein und immer derselbe, und in allen für die Kunst begeisterten Herzen regt sich oftmals die ernste Frage: Wie ist das Verständnis für die Schätze unserer Musik einem weiteren Ringe unserer Bevölkerung zu erschliessen? W. von Busch.

PARIS: Im ersten Konzert der Philharmonischen Gesellschaft gefiel das Rosé-Quartett aus Wien in der, trotz Neigung zu Sentimentalität und solistischem Vortreten der ersten Geige, herrlichen Ausführung von Werken von Brahms, Haydn und Beethoven. Frl. Litvin wusste als dramatische Sängerin Grausen mit Erlkönigs Schluss zu wecken, doch Geist der „Dichterliebe" ist ihr verschlossen. Liedersängerin von echt deutschem Ernst und Reiz zeigte sich Frl. Behr im zweiten Konzert, in dem Ysaye und Bauer Kammermusik- und Solovorträge boten: der Geiger mehr virtuos als stilgerecht, der treffliche Pianist zum Überhetzen der Tempi geneigt. Neue Bekanntschaft für Paris war Sauer, ein Klavierheld, der das leider anfechtbare eigene Konzert bei Chevillard siegreich verteidigte. Rimsky-Korsakoffs „Scheherezade", nach „Tausend und einer Nacht", ist reizvoll und blendend in ihrem Gewand von tausend und einer Farbe! Von Dubois' dreiteiliger symphonischer Dichtung „Adonis", die Leid der Venus nach Adonis' Tod, Klage der Nymphen und Wiederleben der Natur aus Leid und Tod schildern will, entbehren die Ecksätze der Leidenschaft, doch ist im Mittelsatz ein lieblicher, zart klagender Ton getroffen. In der Geschichte der Symphonie rückte Colonne zu den Modernen vor mit prächtigen Aufführungen von Berlioz' „Phantastischer" und Francks D-moll-Symphonie, einem Werk, das im Bau den Regeln der Schule kaum gerecht ist, doch wegen Eigenart und Schwung der Gedanken, Reichtum der Harmonie, Farbenpracht des Orchesters, in die Welt über der Heimat Grenzen zu dringen verdiente. Sig. Stojowski.

POSEN: Von hervorragenderen Konzerten der letzten Wochen erwähnen wir in erster Linie eine Wiedergabe von Schumanns „Paradies und Peri" durch den altrenommierten Hennigschen Verein, die namentlich den Chören wieder zum Ruhme gereichte. Die Solisten: Frau Günter, Frl. Schirmer, Herr Grahl, Herr Friedrich hatte sämtlich Berlin gestellt. Burmester hat sich in einem Konzert neuerdings als der abgeklärte Meister des virtuosen Spiels gezeigt; als Sängerin debütierte dabei Frl. Münchhoff, die sich durch die geschickte und zierliche Verwendung ihrer Kopfstimme hervorthat. Die Konzert-Vereinigung des Berliner Domchors (Doppelquartett) erfreute uns abermals, soweit der a capella Gesang gepflegt wurde. Weniger sprachen die leider zu reichlich eingereihten Sologesänge an. Auch Paderewski besuchte nach 10jähriger Pause wieder einmal Posen. Trotz der für unsere Stadt exorbitanten Preise war das Konzert überfüllt, meistens von Polen (seinen Landsleuten). Der Künstler sah etwas leidend aus; er erholte sich über Beethoven und Schubert hinweg allmählich bei Chopin und triumphierte dann abschliessend mit Liszt. Dr. Theile.

POTSDAM: In dem vom Philosophen von Sanssouci erbauten Palast Barberini fand ein Konzert des Berliner Tonkünstler-Orchesters unter Leitung des Komponisten Walter Meyrowitz statt, welches sowohl in künstlerischer Hinsicht, wie in der Zusammensetzung des Auditoriums als eines der hervorragendsten der diesjährigen Konzertsaison angesehen werden darf. Die Freischütz-Ouverture, das Wagnersche Siegfried-Idyll, Liszts „Les Préludes" und Beethovens fünfte Symphonie, in welchen Nummern das Orchester Grosses leistete, bildeten die Hauptnummern des Programms. Frl. Lisa Meyrowitz entledigte sich des gesanglichen Teils mit grossem Geschick. Hugo Ehrlich.

PRAG: Unser Prager Musikleben gipfelt seit jeher im Theater. Das Konzertleben ist schwach und nur vereinsmässig. Selbständige Künstlerkonzerte gehören zu den Seltenheiten. Das letzte deutsche philharmonische Konzert unter Leo Blech brachte

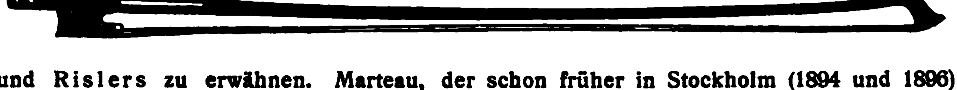
eine Uraufführung: „Waldwanderung", sinfonisches Gedicht von Leo Blech. Feinsinnig in der Stimmung, meisterhaft in der Faktur. Paderewski zeichnete sich als Solist des Abends durch seinen wohligen Belcanto am Klaviere nicht minder aus wie durch seine Arroganz. Der Singverein führte als Neuheit einen umfangreichen Chor „Weltseele" von Wallnöfer ein. Sehr langweilig und banal. Der Kammermusikverein aber begnügte sich jüngst bloss mit Soloklavier und Sologesang. Auch ein Standpunkt! Vom cechischen Konzertgetriebe unserer Stadt im Zusammenhange das nächste Mal.

Dr. Batka.

STETTIN: Der Musikverein begann unter Prof. Lorenz in der mächtigen Turnhalle mit einer stilvollen Maccabäus-Aufführung seine Wirksamkeit. Meta Geyer (Sopran) entzückte durch seelenvollen Vortrag. Dierich (Tenor) und Fitzau (Bass) vortrefflich, Thea Schmidt (Alt) in keiner Weise ausreichend. Unter derselben Leitung führte der Lehrerverein zwei Neuheiten für Männerchor mit Orchester auf. Den Preis trug das phantasievolle „Die Oceaniden" von Lorenz davon, während Büchners „Wittekind", ein physiognomieloser Konzert-Einakter, nur dazu angethan war, straffe Chorleistungen, den herzgewinnenden Sopran des Frl. Münch und den edlen Bariton Fitzaus bewundern zu lassen. Die Kapelle des Königsregiments bewährte sich an beiden Abenden. Zu einem Konzert-Orchester haben wir es noch nicht gebracht. Ausserhalb der Abonnements wagen sich fremde Solisten nie hierher. Geschieht es dennoch, geht es ihnen wie jüngst den Harmonium-Künstlern Mustel und Bizet, die vor ausverschenktem Saale spielten. Nächst dem Oratorium gedeiht hier am besten die Kammermusik dank der Hingebung Paul Wilds, der kürzlich seinen 20. Konzertcyklus unter pianistischer und kompositorischer Mitwirkung Gernsheims begann und in Beethovens B-dur-Trio sowie Schumanns Es-dur-Quartett gediegene Vorträge bot.

Ulrich Hildebrandt.

STOCKHOLM: Die Konzertsaison hat bisher nur wenig Neues hervorgebracht: das Konzert von Adreas Hallén im grossen Saale der Musikakademie, das Konzert des Schwedischen Musiker-Vereins, das erste Symphoniekonzert im Opernhaus und das Konzert der Phiharmonischen Gesellschaft. Das Hallénsche Konzert wurde unter Mitwikung von Astrid Hesse und C. A. Holmquist gegeben. Nur Kompositionen des Konzertgebers wurden aufgeführt, darunter: Aus der Sage Gustav Wasas, Schwedische Rhapsodie, Die Insel des Todes. Die beiden Solisten sind noch nicht voll ausgebildete Künstler, versprechen aber viel für die Zukunft. Das Publikum zeigte vieles Interesse, und der Konzertgeber wurde mehrere Male hervorgerufen. Das Konzert des Musikervereins hatte ein besonderes Interesse dadurch, dass Marteau und Risler mitwirkten. Der Leiter des Orchesters war Tor Aulin. Marteau spielte das 3. Violinkonzert (C-moll) von Tor Aulin und das A-dur-Konzert von Sinding, Risler Beethovens Klavierkonzert in Es. Die Tonwerke erfuhren eine verständnisvolle, künstlerisch vollgereifte Wiedergabe. Im ersten Symphoniekonzert wurde der herrliche Till Eulenspiegel von Richard Strauss zum erstenmal gegeben. Strauss, der vorher dem Stockholmer Publikum ganz fremd war, wurde durch dieses Werk in vorteilhaftester Weise introduciert. Die Aufnahme war günstig. Ausserdem kamen zur Aufführung: Haydns (Oxford)-Symphonie und die zweite Symphonie von Beethoven. Das Konzert der Philharmonischen Gesellschaft war dem Andenken des am 24. Aug. verstorbenen schwedischen Komponisten Gunnar Wennerberg gewidmet. Seine letzte grosse Komposition, das Oratorium „Das letzte Gericht Jesu" wurde aufgeführt. — Neben den Orchesterkonzerten ist die Kammermusiksoirée des Aulinschen Streichquartetts zu erwähnen. Aulin hat für seine fünf Soiréen nur Werke von Beethoven aufzuführen beschlossen. In dieser ersten Soirée kamen zur Ausführung die Streichquartette Op. 18 No. 4 und Op. 135, ausserdem das Klaviertrio in Es Op. 70 No. 2. Am Klavier sass Wilh. Stenhammar. Von den Solistenkonzerten haben wir die Konzerte Marteaus



und Rislers zu erwähnen. Marteau, der schon früher in Stockholm (1894 und 1896) öffentlich gespielt hatte, wurde diesmal in ausgezeichnetster Weise gefeiert. Sein Spiel hat an Klarheit viel gewonnen. Risler, der ihn begleitete, war dem Publikum vorher unbekannt. Durch sein vollendetes Spiel gelang es ihm, dieselbe ehrenvolle Aufnahme zu erzielen!

Tobias Norlind.

STRASSBURG: Die Abonnements-Konzerte des städtischen Orchesters unter Stockhausen, des Konservatorium-Direktors, Leitung, brachten als Novität bisher die „Märchen"-Suite von Suk, der als Komponist so fruchtbar zu sein scheint, wie die Gefilde seiner czechischen Heimat. Das Werk, das zweifellos orchestral geschickt gebaut ist, enthält mancherlei poetische Züge, die im einzelnen aber in allen Stilarten schillern; der Komponist macht auf mich etwas den Eindruck des Routiniers, der im Erwerb seiner Mittel so wenig wählerisch ist, wie in ihrer Verwendung. Die Suite erzielte bei dem sonst Novitäten, namentlich auch slavischen, sehr freundlich gegenüberstehenden Publikum nur geringen Eindruck. Die von amerikanischer Reklame getragene Sängerin Mary Münchhoff zeigte einen schönen Koloratursopran, jedoch erheblichen, in Deutschland unerlaubten Mangel an Ziselierung im Liedervortrag. In einem Bach-Konzert des um die Pflege dieses Altmeisters hoch verdienten E. Münch konnte man sich an der meisterhaften Art erfreuen, in der Sistermans den Bachstil mit modernem Empfinden zu durchgeistigen versteht. — Der rührige Tonkünstlerverein machte mit einem neuen, in gefällig-flüssiger Form gehaltenen Streichquartett von Rauchenecker bekannt, und gab dem bekannten Berliner Geigenvirtuosen Zajic, unserm ehemaligen Primgeiger, Gelegenheit, das köstliche G-moll-Trio Smetanas im Verein mit Blumer (Klavier) und Salter (Cello) zu Gehör zu bringen. Demnächst steht uns Hauseggers Barbarossa und Strauss' Heldenleben bevor.

Dr. Altmann.

STUTTGART: Das 2. Abonnementskonzert der Hofkapelle bereitete den Empfang für Richard Strauss vor, der sein Heldenleben selbst hier dirigieren wird; da der Till Eulenspiegel durch Dr. Obrist seinerzeit mit grossem Erfolg eingeführt worden ist, wählte Reichenberger mit Recht gerade dieses Werk zum Präludium für den Helden. Leider gestatten unsere traurigen Saalverhältnisse die Wiedergabe von Schöpfungen wie „Also sprach Zarathustra" oder Bruckners 5. Sinfonie überhaupt nicht. Im „Königsbau" tagt auch der „Goethebund", der auf musikalischem Gebiet entschieden schlechte Berater hat; seine „Volks"konzerte leiden unter gänzlich, sinnlosen stilwidrigen Programmen. Da diese Veranstaltungen wohlweise der Kritik fachmusikalischer Berichterstatter entzogen werden, so ist ihre Rangstufe hiermit gebührend gekennzeichnet und näheres Eingehen überflüssig. Einen schönen Wolf-Liederabend mit Frl. Reinisch und Herrn Neudörffer von der Hofbühne, gab der Wolfverein, den Rechtsanwalt Faisst begründet hat und leitet; Wolf ist hier zu den Grössen aufgerückt, die man nicht mehr missachten oder beschimpfen darf, ohne sich Blössen zu geben. Prof. Pauer vom Konservatorium vollendete seinen Cyklus der 30 Klaviersonaten Beethovens. Gegen früher hat der Künstler bedeutende Fortschritte gemacht; alles Klaviermässige, alles Liebliche, Feine, Glänzende bringt er famos heraus. Das im engern Sinn Beethovensche, z. B. die Wucht, die seelische Energie ist ihm verschlossen; seine Phantasie ist ein weniges zu kurz. Doch wenn auch Pauer nicht zu den Grossen zählt, er gehört zu den Ernsten, Hochstrebenden, die merklich über dem Durchschnittsvirtuosen stehen. — Im 3. Abonnementkonzert (Pohlig) leitete S. von Hausegger als Gastdirigent seinen Barbarossa, dieses von Jugendfülle überströmende Werk, zum Erstaunen, Entsetzen, Entzücken der Stuttgarter. Pohlig, als dem überlegenen und genialen Dirigenten wurde mit Recht auch die Aufführung des Brahms-Requiems anvertraut (zum Andenken an Prinz Weimar); endlich einmal ein grosser Chor, der gewissenhaft



vorbereitet war und mit Ausdruck sang! Auch das Parsifalvorspiel brachte Pohlig in jenem Konzert zauberhaft schön heraus. Weingartner verdanken wir nun doch ein neues Werk, dessen Erfolg zweifelhaft ist: Mahlers 4. Symphonie mit dem Sopransolo. Die idyllischen Teile, zumal das „Ruhevoll", wirken ergreifend; der melodiöse Stil muss ja gefallen. Aber die Fragezeichen einzelner Wirkungen, wer liest sie als Ausrufezeichen? Sind das skeptische, parodistische Anwandlungen, oder erstrebt Mahler wirklich einen überkindlichen Ausdruck? Dass ihn nach Ruhe verlangt, ist psychologisch begreiflich; vielleicht wollte er hier gelegentlich der psychologisch weniger begreiflichen Wiener Prater-Gemütsruhe ein wenig spotten. Albert Beckers B-moll-Messe führte Prof. Seyffardt mit dem neuen Singverein auf; eine Musik, die ein tüchtiges Mittelmass nicht überschreitet. Das Verfahren, Kretschmars Erläuterungen verfälscht abzudrucken, wird hoffentlich nirgends nachgeahmt.

K. Grunsky.

TEPLITZ: Die Serie der diesjährigen philharmonischen Konzerte begann mit der Solistin Teresa Carreño. Seit einigen Jahren sind diese Vorstellungen der Sammelpunkt des ganzen musikliebenden Nordböhmens. Bruckners vierte Symphonie in Es-dur eröffnete den Abend. Das vorzügliche Kurorchester unter der Leitung des fleissigen Dirigenten Zeischka leistete Hervorragendes. In Tschaikowskys Klavierkonzert No. 1 präsentierte sich Frau Carreño und entwickelte bei vornehmer Ruhe eine blendende Technik. Sie spielte weiters in vollendeter Weise das Schubertsche Impromptu No. 2 Op. 90, die Soirée de Vienne Schubert-Liszts und den Schubert-Tausigschen Marche militaire. Der künstlerische Erfolg war gross, der Beifall ehrlich. — Das 2. Abonnementskonzert sollte als Solisten den Violinvirtuosen Fritz Kreisler bringen. Infolge Erkrankung desselben wurde in letzter Stunde Alexander Petschnikoff gewonnen. Er errang mit Tschaikowskys Konzert D-dur Op. 35 einen durchschlagenden Erfolg und spielte ausserdem Vieuxtemps' Fantasia appassionata. Seinem herrlichen Instrumente entlockte er so weiche, rührende Töne, dass das Publikum reichen Beifall spendete. Das Orchester brachte Schumanns Symphonie No. 2 C-dur Op. 61 und Jean Sibelius' zwei Legenden nach dem finnländischen Volksepos „Kalevala". Die erste „Der Schwan von Tuonela" gefiel weniger, dagegen errang die zweite „Lemminkainen zieht heimwärts" grossen Applaus. Das Orchester, das sich durch besonders harmonisches Zusammenspiel auszeichnete, leistete Lobenswertes.

Dr. Alfred Salus.

WARSCHAU: Ein nationales Kunstinstitut, das vielleicht berufen ist, zu internationaler Berühmtheitzu gelangen, wurde soeben eröffneut und verspricht nicht nur alle Erwartungen, welche Warschau — ja ganz Polen — an dasselbe knüpft, zu erfüllen, sondern. vielmehr noch zu übertreffen. Schon mehrere Jahre hindurch konzertierten in Warschau in der Sommersaison (Etablissement Schweizerthal) deutsche Orchester (zuletzt Winderstein aus Leipzig), im Winter aber genügten die wenigen, vom Direktor Mlynarski mit dem Opernorchester veranstalteten Konzerte nicht den Ansprüchen des Publikums — Das Zustandekommen der Warschauer Philharmonie ist nun Herrn Alexander Raichmann, dem Herausgeber der polnischen Musikzeitschrift „Echo mukiczne" zu verdanken. Herr Raichmann gab die erste Anregung zur Gründung, und gilt daher mit Recht als wirklicher Gründer der Philharmonie. Ihm schlossen sich hervorragende kunstbegeisterte Männer opferfreudig an und so konnte nun nach einjähriger rastloser Arbeit die Philharmonie eröffnet werden. Das erste Konzert trug rein nationales Gepräge; das Programm lautete: 1. Kantate von Zelenski („Es lebe das Lied"), welche speziell für die Eröffnungsfeier komponiert wurde, 2. Symphonie von Stojowski, 3. Bajka („Wintermärchen") Ouverture von Moniuszko, 4. Klavierkonzert von Paderewski, 5. „Step" („Die Steppe"), symphonische Dichtung von Noskowski, 6. Klaviersoli von Chopin und Paderewski. — Das Orchester, das unter Leitung des Musikdirektors



Emil von Mlynarski, welcher zugleich auch 2. Kapellmeister an der hiesigen Oper ist, stand, spielte hinreissend, was eigentlich selbstverständlich ist, da ja dem Orchester nur allererste Kräfte des In- und Auslandes angehören. 1. Konzertmeister ist Herr Jan Buchtelé (früheres Mitglied des Berliner philharmonischen Orchesters), 2. Kapellmeister ist Herr Karl Prochaska (auch für die populären Konzerte) aus Wien. Und nun noch einige Worte über das Gebäude selbst: Dasselbe ist mit denkbar grösstem Luxus ausgestattet, der grossartige Saal, der eine Sehenswürdigkeit an und für sich ist, gehört zu den schönsten Konzertsälen und fasst über 2000 Personen; die grosse Orgel, im Werte von 40000 Rubel, ist ein Geschenk des Baron von Kronenberg. Der kleine Saal (Kammermusik) ist reizend in seiner Art, wirkt sehr intim und fasst 500 Personen. Erbaut wurde das Gebäude vom Herrn Architekten Kozlowski. — Und so hoffen wir nun, dass die Warschauer Philharmonie infolge des interessanten Programms (bis April 1902 sind in Aussicht genommen: Beethoven: Symphonieen 1—9, Berlioz: „Symphonie fantastique" und „Harold in Italien", Dvořak: Symphonie D-moll und „Aus der neuen Welt", R. Strauss: „Tod und Verklärung" und „Also sprach Zarathustra", Tschaikowsky: Symphonie No. 3, 5, 6 u. a.) bedeutende Erfolge erringen wird.

L. F—ch—

WEIMAR: Reichen Beifall fanden die hier zum erstenmale gastierenden Frau Wedekind, an der nur die flache, offene Tongebung und mangelnder Timbre beanstandet wurde, und Frau Gmeiner, deren Vibrato im pathetischen Schubert störte, durch ihre sonst hervorragenden Leistungen: Scheidemantels Liederabend faszinierte durch Modulationsfähigkeit und Vortragskunst. Kammermusik war brillant durch Gebrüder Krasselt vertreten. Die Hofkapelle brachte als Novität Dvořaks „Waldtaube"

Dr. J. Heinss.

WIEN: Die diesjährige Musiksaison regt nicht zu besonders freundlichen Betrachtungen an. Vor wenigen Jahren noch konnte man als stets eiligen Wanderer Johannes Brahms in den Strassen dahinschreiten sehen; dort tauchte der mächtige Schädel Anton Bruckners an einer Ecke auf; hier begegnete man Hugo Wolf, dessen Blick den scheu gemachten und gehetzten Menschen verriet, dort vielleicht den Walzerkönig Johann Strauss. Da kam uns die Zeit und ihre Menschen gross vor, und wir hatten eine Ahnung von der Fruchtbarkeit dieses alten musikalischen Kulturbodens. Heute fehlt es uns an den grossen führenden Geistern, den schöpferischen Menschen und den grossen reproduktiven Künstlern. An der Spitze unserer grössten Musikinstitute, welche doch sozusagen einen europäischen Rang haben, stehen Mittelmässigkeiten, Provinzgrössen, wenn nicht musikalische Bezirksräte. Dirigent der Philharmoniker ist Josef Hellmesberger, ein liebenswürdiger und musikalisch begabter Routinier, ohne jene stärkere Persönlichkeit, welche den Führer schafft. Ein bewährter Mann der Praxis — tüchtiger Violinspieler, verlässlicher Opernkapellmeister — aber eine wenig bedeutende Natur. Direktor des Konservatoriums ist Herr von Perger, ein mittelmässiger Musiker, der wie die österreichischen Generäle nach jeder künstlerischen Niederlage höher und schliesslich zu diesem Posten hinaufavanciert ist. Dirigent des Singvereins und des Konzertvereins — des populären Symphonie-Orchesters — Ferdinand Löwe, ein intelligenter und gebildeter Musiker mit guten Absichten und einer schwächlichen Dirigentenhand. Das nennt man führende Meister in einer Stadt, in der einst Männer wie Dessoff, Esser, Herbeck und der Mann der mächtigen Gebärden, Hans Richter, die musikalischen Heerscharen kommandiert haben! Gustav Mahler, der einzige Dirigent von Rang, hat sich als ein grollender Achilleus von den Konzertschlachten zurückgezogen. Nun zu den Novitäten! Tschaikowsky, für den nicht nur seine eigene Begabung, auch der Tod der grösseren Symphoniker gearbeitet hat, tritt mit neuen Werken stark in den Vordergrund. Im Konzertverein mit seiner 4. Symphonie, deren Mittelsätze entzückt haben, bei den Philharmonikern mit seiner lärmenden Hamlet-Ouverture, in der ersten Soirée des böhmischen Streichquartetts

mit seinem A-moll-Klaviertrio, dessen erster Satz viel Seele und wenig Kunst, dessen zweiter Satz in den Variationen viel Witz verrät. Bei den Philharmonikern hat Herr Xaver Scharwenka sein Cis-moll-Klavier-Konzert gespielt. Die Tonart Cis-moll ist romantisch genug, das Konzert banal, in den besten Momenten von einer gewissen Saloneleganz. In einem folgenden Konzerte hat Emil Sauer sein E-moll-Klavier-Konzert gespielt, eine erschreckende Plattitüden-Sammlung, vor der das Konzert Scharwenkas noch eine korrekte Solidität voraus hat. Von sogenannten Sensations-Konzerten erwähne ich das Konzert des Pariser Colonne-Orchesters und die beiden Konzerte Paderewskis. Das Orchester Colonnes ist ausgezeichnet diszipliniert. Der kurze, pikante Strich der Geiger, der ein wenig hohle Klang der Böhmflöten und der scharfe Schalmeiklang der Klarinetten und Oboen, der schmetternde Klang der (frei, nicht gestopften, angeblasenen) Hörner giebt dem Orchester eine andere Klangmischung als die gewohnte unserer Orchester ist. Der Klang unserer Orchester mit den breit streichenden Geigern, den Holzbläsern, die mehr Luft tragen, der wärmere Ton der Hörner ist üppiger, voller, aber greller: der Klang des französischen Orchesters feiner abgedämpft, nobler. Colonne, ein temperamentvoller Graukopf, ist ein Dirigent von starkem Schwunge, von jener Logik und Klarheit der Auffassung, welche die Franzosen aufs höchste schätzen.

Dr. Max Graf.

WIESBADEN: Was kann aus England Gutes kommen? Ein „Thema mit Variationen" von Edw. Elgar giebt Antwort darauf. Mannstädt brachte diese Komposition im Theater-Konzert und sie gefiel mit ihrer geistreichen Arbeit und künstlerisch beredten Orchestersprache ungemein. Klughardts Zerstörung Jerusalems — dies in seinem chorischen Teil so meisterhaft geschriebene Werk — wurde im Cäcilien-Verein unter L. Lüstner gern gehört. Im „Künstlerverein" führte uns Rich. Strauss am Klavier persönlich 18 seiner neuesten Lieder vor; Hr. Buff-Giessen begleitete dazu mit seinem Gesang. Abgesehen von dem hierin angedeuteten Missverhältnis —: welch geniale Kunst in diesem Strauss Lieder! Welche Ziele! Welche Wirkungen!

Otto Dorn.

WÜRZBURG: Die leidige Konkurrenz der Konzertunternehmer — gewöhnlich nimmt man an, dass eine solche Konkurrenz dem Publikum zu gute kommt, thatsächlich aber hat sie früher unsern Platz geschädigt, da bedeutende fremde Künstler es vermieden, hier aufzutreten — ist heuer einer Vereinbarung zwischen zweien der Unternehmer gewichen, während der Dritte infolge Ablebens ausschied. Die bisherigen Konzerte des Konsortiums, welches zunächst das philharmonische Orchester von Nürnberg, dann Herrn Scheidemantel berief, brachten den Beweis, dass mit Beseitigung der Konkurrenz keine Qualitätsminderung eintrat. Das Hauptinteresse des Konzertpublikums konzentrierte sich auf das „Böhmische Streichquartett", das im 2. heurigen Musikschulkonzert auftrat. Unser kleiner, aber reizvoller Musikschulsaal, der alte, reich mit Wappen verzierte Kapitelsaal des Domstifts, war der stimmungsvolle Rahmen für die feine Kunst der Böhmen.

Dr. Kittel.

ZÜRICH: Das Limmatathen der Hegar, Angerer, Attenhofer, der langjährige Aufenthalt Wagners, der Ruheort von Hermann Götz, wird bezüglich seiner musikalischen Aufnahmefähigkeit vom Aus- und Inland überschätzt. Was vielfach noch wie vor Jahrzehnten Modesache ist, wird als Bedürfnis ausgelegt und übersehen, dass ganz gewaltige Prozente der Bevölkerung ohne den Genuss seriöser Musik existieren können, auch wo die ökonomischen Verhältnisse nicht mitsprechen. So kommt es denn, dass regelmässig was ausserhalb der 10 Abonnementkonzerte und 6 Kammermusikabende geboten wird, vor kläglicher Leere sich abwickelt. Dieses Schicksal war drei Liederabenden innerhalb 14 Tagen beschieden, deren zwei durch Hiesige geboten wurden, die zukunftreiche Allisia

Weidele, der begabte, aber noch im Schulstadium befindliche Tenorist Wetter, wozu sich Eugen Gura mit seinen „Gaben des Spätherbstes“ gesellte. In den generalen regulären Veranstaltungen freilich pulsierte auch in dieser Saison vor gefüllten Häusern ein prächtiges Leben unter Hegars Szepter. Bemerkt zu werden verdient besonders das Auftreten jüngerer Solisten wie der Münchhoff, des Pianisten Voss, des Geigers Thibaud. Der jüngst zum 60. Geburtstag mit Gratulationen überschüttete jugendfrische Dirigent bemüht sich auch, durch Vielseitigkeit der Programme uns abseits gelegene Kunstbedürftige auf dem Laufenden zu erhalten; so wurde Strauss' „Zarathustra“ mustergültig jüngst interpretiert. Die Nachfolgschaft im „Gemischten Chor“ hat Hegar an Hermann Suter übergeben, der sich durch Verdis Requiem dessen würdig erwies.

W. Niedermann.







DAS BERLINER PHILHARMONISCHE ○
ORCHESTER UNTER ARTHUR NIKISCH
(Aufgenommen im Oktober 1901) ○ ○ ○



Elvira Augsburg phot.



I. 6

HANS VON BÜLOW



Joh. Hülsen, Berlin phot.

KARL KLINDWORTH



N. Tonger, Koln phot.

FRANZ WÜLLNER



Atelier Victoria, Berlin phot.

JOSEPH JOACHIM



DIE DIRIGENTEN DES BERLINER PHILHARMONISCHEN ORCHESTERS



ERNST RUDORFF



N. Raschkow jr., Breslau phot.

RAPHAEL MASZKOWSKI



Atelier Adèle, Dresden phot.

ERNST VON SCHUCH



DIE DIRIGENTEN DES BERLINER PHILHARMONISCHEN ORCHESTERS



W. Höffert, Berlin phot.



I. 6

HANS RICHTER



E. Voelkel, Neisse phot.

LUDWIG VON BRENNER



Carl Schafer, Elberfeld phot.

GEORG RAUCHENECKER

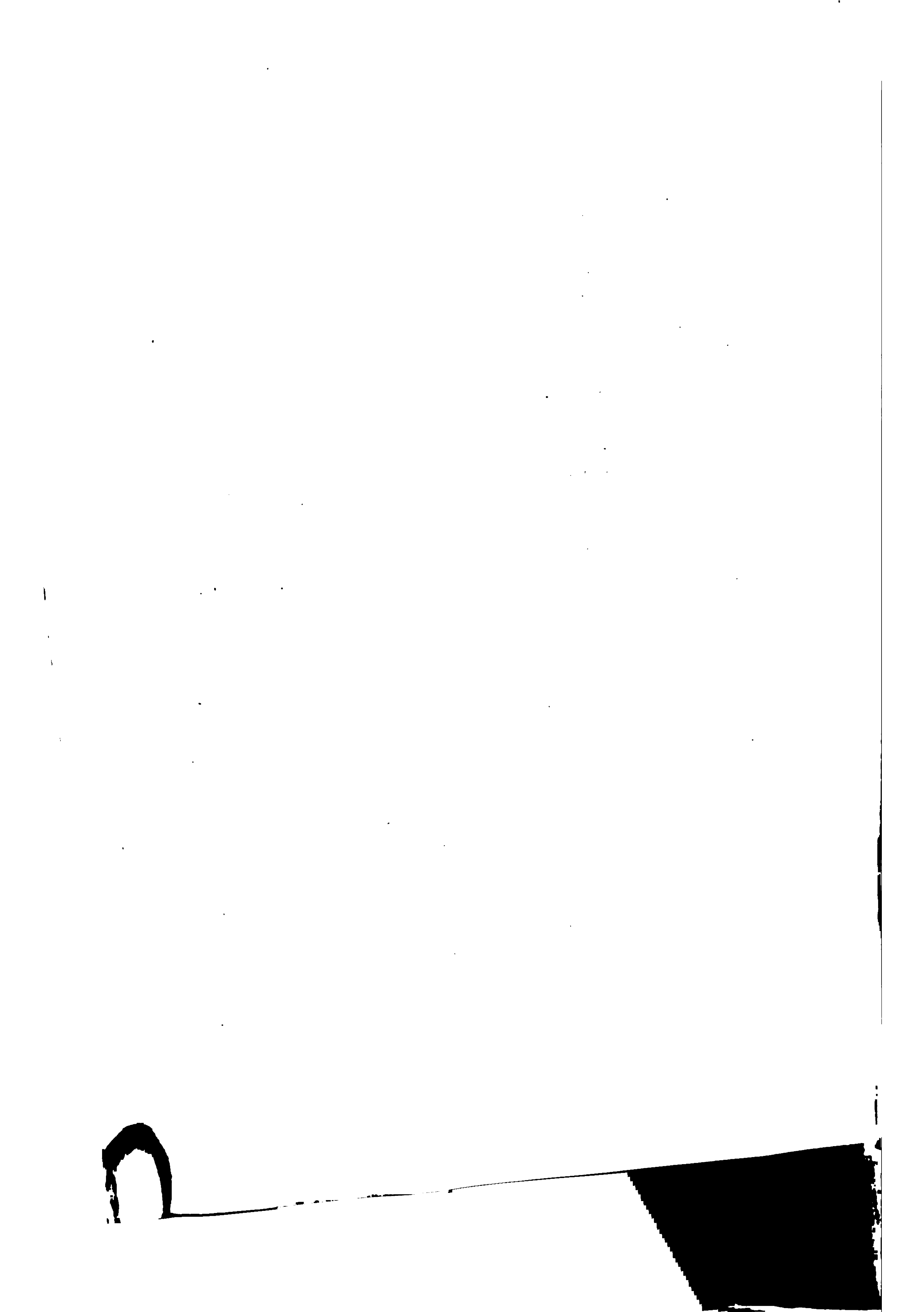


L. W. Kurtz, Wiesbaden phot.

FRANZ MANNSTÄDT



DIE DIRIGENTEN DES BERLINER PHILHARMONISCHEN ORCHESTERS



Brief

Hans von Bülows

an Konzertdirektor

Hermann Wolff



I. 6

Erste Veröffentlichung

Schattenbild von Dr. Otto Böhler o o o o



I. 6

Hbg 13 I 87

Geehrter Herr Wolff!

Morgen in acht ist das I. Berliner Concert. Da ist denn hohe Zeit die für die Proben erforderl. Vorkehrungen zu treffen. Von glatten Durchspielen kann natürl. bei mir nicht die Rede sein. Seite um Seite und um Seite verschlingt meine [illegible].

Also: sind die Orchesterstimmen der drei Classik Sinfonien in sauberem Zustand?

Ferner sind sie mit Buchstaben zur Orientirung für die Musiker bei den Unterbrechungen, wie sie das Vortragsstudium erheischt, versehen?

Correspondiren diese Buchstaben in den Stimmen mit denen in der Partitur, falls dergl. vorhanden?

Wenn nicht, und wenn dieses Erforderniß nicht von Herrn Alb. Vogel erledigt werden kann, so ersuche ich mir umgehend die drei Partituren hierher zu senden, damit ich diese Bezeichnungen vornehme. 24 Stunden danach sollen sie wieder zurückerfolgen, damit ein geübter, [illegible] Musiker-Copist die Orchesterstimmen danach reguliren kann.

WAGNER UND BRUCKNER IN BAYREUTH

Schattenbild von Dr. Otto Böhler o o o o



Ich erwähne dieß Alles im Voraus, damit es bei der ersten Probe nicht dramatisch hergeht, daß es nur lauter Arrangements (bei denen man immer auf gefährlich geschickte Mittel, mit etwaigen [illegible] zu tragen.. das war doch freilich nicht – angehen muß) gar nicht zum ordentlichen Musiciren kommt.
Nicht wahr, bester Herr Wolff, Sie haben den Ehrgeiz, Sich recht auffallend von B. P. zu unterscheiden?
Die gestr. übrigens mittelmäßig [illegible] Concert-vorstellung war für mich höchst [illegible].
Herr   hat diese Oper zweimal hinter einander in Altona dirigirt und dieselbst [illegible] u. dgl. eingeführt, welche mir Sänger u. Orchester dermaßen [illegible] haben, daß ich sofort mein Entlassungsgesuch zunächst als [illegible] eingereicht habe. Das Andere wird bald nachfolgen, hoffe ich.
Diese [illegible] erfüllt mich mit tiefstem Ekel. Überhaupt ..... Sie verstehen mich – ich habe nur als reformatorischer Musiker Existenzberechtigung.

Ihr ergebenster*)
H v Bülow

*) Machen Sie mir nicht zu schwer!